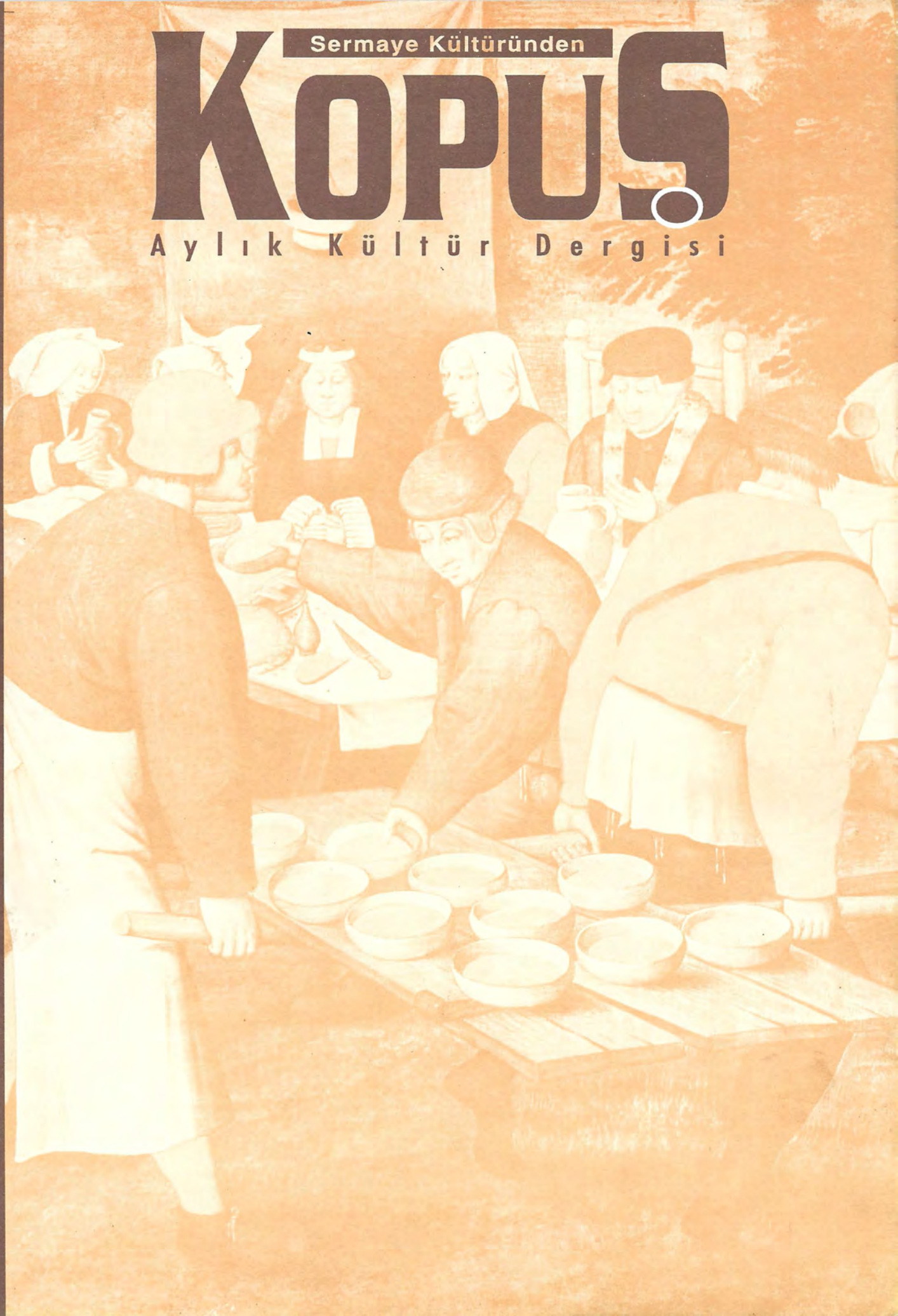
Sermaye Kültüründen

KOPUŞ

Aylık Kültür Dergisi



EKİM 1995
SAYI: 11
YIL: 1
50.000 TL. (KDV Dahil)

Sermaye Kültüründen
KOPUŞ
Aylık Kültür Dergisi

Ekim 1995 Yıl: 1 Sayı: 11

Yönetim yeri
Divanyolu Caddesi, Hocarüstem Sokak, Zafer Han, No: 7/5
Cağaloğlu-İstanbul
(0 212) 512 40 25

Sahibi ve Sorumlu Yazıişleri Müdürü
Sadık Albayrak

Genel Yayın Yönetmeni
A. Necmettin Borteçin

Katkıda Bulunanlar
A. Necmettin Borteçin
Ali Şimşek
Aylin Kılıç
B. Sadık Albayrak
Fuat Özdinç
İbrahim Akyürek
Koray Kılıç
Mehtap Eliuz
Müfit Gürgün
Özcan Yazıcı
Yavuz G. Yıldız
Yurdanur Albayrak

Teknik Sorumlu
Koray Kılıç

Kapak Tasarım
Ali Şimşek

Kapak Resmi
Brugel'in Köy Düğünü adlı tablosndan ayrıntı

Bursa Temsilcisi
Özcan Yazıcı
P.K. 229 16372 Ulucami - Bursa

Dizgi-Mizanpaj
Epik Ajans 512 40 25

Baskı
Ceylan Matbaacılık
Telefon: 517 00 82

İçindekiler

İnsan tarihin sonucu değil, hareket noktasıdır
1
Kopuş sahneleri
2
A. Necmettin Borteçin
Kapitalist ekonomi politik ve sanat
6
Güngör Gençay
Utanç / Şiir
9
Ali Şimşek
Metanın biricikliği ya da tarihsizleşen sanat
11
Fuat Özdinç
Aydın ve 'marksist aydın'
13
Sertan Batur
Duruşma / Şiir
13
Müfit Gürgün
Bölük pörçük uykulardan kalan üç uyak / Şiir
17
Kemal Özer
Gün olur söze yazılır / Günlük
18
Süleyman Güner
Aralık: Bir hüznün penceresinden aşk dizeleri / Şiir
19
İbrahim Akyürek
Savaş, fotoğraf ve bizimkiler
18
Ahmet Fethi
Yirminci yüzyıla başkaldıranlar:
Chirstopher Caudwell (3)
20
Mevlüt Kırnapçı
Karyağdı türküsü / Şiir
21
Koray Kılıç
'Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi'
22
Rahime Henden
Mihriban / Şiir
27
İbrahim Akyürek
Savaş, fotoğraf ve bizimkiler
28
Sencer Başat
Sığınmacı kadınların eğitimi / Çeviri
30

Abone koşulları
Yıllık yurtiçi abone bedeli: 350.000 TL.
Almanya: 40 DM. İngiltere: 30 Pound.
Abone olmak için, abone bedelinin, Osman Müfit Gürgün adına, PTT'den 650 144 nolu posta çeki hesabına gönderilmesi gerekir.
Banka Hesabı: Sadık Albayrak,
Emlak Bankası, İstanbul Şubesi, 68290

İnsan tarihin sonucu değil, hareket noktasıdır

Bir süredir tarihin de insanın da insan etkinliklerinin de sonunun ilan edildiğine tanık oluyoruz. Bu iddiaları, insan etkinliğinin kapitalist ilişkilerce teslim alınma çabalarının bir ürünü olarak görmek gerekir. İnsan etkinliklerinin estetik açıdan yeniden üretimi anlamına gelen sanat alanında olsun, ideolojik mücadelede olsun kapitalist sistemin ideologlarının verdiği mücadele, bir anlamda insanı, tarihin hareket noktası değil, bir sonucu, nesnesi olarak gösterme çabalarından kaynaklanıyor.

Tarihe ve insana böyle bakıldığında, hem toplumları hem de sınıflar mücadelesinin toplamı olan tarihi, insan ilişkilerinden soyutlayarak, insan, tarih, toplum ilişkisini tersine çevirmek mümkündür.

Tersine çevrilmiş bir tarih yazılıyor.

Tersine çevrilmiş bir tarih yazıldığı sürece insan da tarihi de birbirine yabancı, birbirinden kopuk olacaktır. İnsanın tarihsizleştirilmesi ve tarih bilincinin yokedilmesi anlamına geldiğine inanıyoruz. Tersine çalıştırılan bu ilişki içinde tarihe her bakışında insan, o tarihin bir sonucu olduğu, başka bir deyişle nesnesi olduğu yanlış bilinci içinde hareket noktasını yitirir, toplumsal gücüne yabancılaşır.

İnsan ve toplum dediğimiz şey, ayakları havada bir olgu değil.

İnsan, pratiği içinde varolan, bu pratiğiyle kendini, toplumsal ilişkilerini, tarihi yapan bir varlık. Bu yapıp etmelerin içinde sanat üretimi de var. Ama kapitalist üretim biçiminde insan, sanatsal üretimlere ve etkinliklere de yabancılaşmıştır.

Bu sistem içinde, hareket noktası değil sonuç olduğu yanılsamasına sürülen insanın sanat eserine bakışı da sakatlanıyor. Sanat pratiğinin bütün eserleri, kapitalist üretim ilişkileri içinde hızla tarihsizleştirilip, fetişleştirilmiş bir tüketim nesnesine dönüştürüyor. Buradaki tarihsizleştirmeyi, burjuva tarihinin ve tarih anlayışının mutlaklaştırılması olarak anlamak gerekiyor.

Halbuki sanat da tarihi de toplumların tarihinin bir parçasıdır. Toplumların tarihini sonuç olarak gösteren burjuva tarih anlayışı elbette sanatı da tıpkı insan gibi tarihin hareket noktası olrak değil, sonucu olarak gösterecektir. Bu, tekelci kapitalizmin insana ve onun etkinliği olan sanata bakışını güzel ifade ediyor. Böylece sanat önce tarihinden sonra da insan etkinliğinden ve toplumsal gücünden koparılarak bir kendinde şey'e, bir fetişe ve bir tüketim nesnesine dönüştürülüyor.

Bu nedenle hayatın bütün alanlarında, sanatta, ideolojide, bütün toplumsal ilişkilerde, insanın, tarihin sonucu değil, hareket noktası olduğu bilincini taşımak gerekiyor.

* * *

Kopuş'un birinci yılını doldurmasına bir ay kaldı. Uzun yürüyüşümüzün ilk yılında, dergi olarak, ilişkilerimiz olarak karşılaştığımız ilgi ve ürün katkısı beklediğimizin üzerinde gerçekleşti. Bunun sonuçlarından biri de dergi içinde yeni bir görev dağılımının zorunluluğu oldu.

Yaptığımız toplantı sonucunda aldığımız kararla bir yayın kurulu, bir genel yayın yönetmeni, bir de teknik sorumlu seçildi. Buna göre, derginin künyesinde, katkıda bulunanlar olarak anılan bütün herkes yayın kurulu üyesi olacak. Genel yayın yönetmenliği ise, tek seçicilik anlamında ya da yayın kurulunun üzerinde bir kurum değil. Sadece, ürün gönderenlerle yayın kurulu arasında, teknik hazırlık ve baskı aşamasında teknik sorumlu ile matbaa arasındaki ilişkileri yönetip koordine edecek bir kurum olarak saptandı.

Bu düzenlemelerle, bugüne kadar saptadığımız bazı aksaklıkların giderilebileceğini düşünüyoruz.

12. sayımızda görüşmek üzere.

Merhaba...

Kopuş Emekçileri

Pazar ola beyler, hanımlar

Kopuş sahneleri

Sanat eserleri yarıştırılıyor, sanat fuarları açılıyor, sanat olimpiyatları düzenleniyor, kültür sanat adına güzellik yarışmaları, reklam metni yazarlığı, pespaye şarkılara pespaye klipler sanat adına yapılıyor. Böyle bir durumda, ya da ortamda diyelim, ne bekliyor bunları yapanlar... Onlara sorarsanız, sanatın, kültürün ileri gitmesini, sanatsal etkinliklerin insan hayatında önemli roller oynamasını sağlama girişimleri olduğunu söylüyorlar.

Peki, bütün bu garipliklerle ya da kapitalist ekonomi politiğe bağlı "etkinliklerle" sanatın, daha doğrusu hangi sanatın ve hangi sanatsal üretim ilişkisinin üretildiğini sorgulamak gerekmiyor mu... Elbette gerekiyor.

Yarışmalara, reklamcılığa, sanat olimpiyatlarına, güzellik yarışmalarına ve benzerlerine değinmiştik. Şimdi de karşımıza bir "sanat fuarı" çıktı. Sanat fuarı her ne demekse, düzenleniyor olması belli çevreleri pek sevindirdi, mutlandırdı, gururlandırdı. Bu belli çevrelerin bütün hayatı fuarlara bağlı olduğu için ve fuar dendiğinde mutlaka tüketilecek bir şeylerin kokusunu aldığı için, koştura koştura bu 'çağdaş' etkinliğe övgüler düzmeye başladı.

mutfağa bir mavi, helaya da yeşil tablo aldık mı, profesyonellik tamam olur!

Profesyonelce pazarlama

5 Eylül 1995 tarihli **Hürriyet** gazetesinin "sanat" sayfasındaki bu konuyla ilgili haberin manşeti aslında bu fuarın ne fuarı olduğunu net biçimde ortaya koyuyordu... "Galerilerin buluşması" manşetli haberde, bu yıl beşincisi düzenlenen bu fuarın, artık Plastik Sanatlar Derneği'nce düzenlenmediğini de haber veriyordu. Hoş, pazarı kim kurarsa kursun satılan mal ve mal alıcıları olduktan sonra sonuç değişmeyecekti ama kapitalist ekonomi politik, pazarı kuran, malı tezgahlayanın bile bir "sanat kurumu" olmasına izin vermemişti bu yıl. Bu yıl pazarcıbaşılığı, Tüyap, **bizatihi** üstlenmişti. Genel koordinatörleri bay Deniz Kavukçuoğlu ise bu pazarcıbaşılığın sözcülüğünü yaparak, işi, bilinen tekerlemeyle açıklıyordu... **"İşin daha profesyonelce yapılması amaçlandı..."**

Eh, profesyonelce yapılan "iş"in karlılığı da elbette artıyordu. Bu nedenle karı bol pazar, sadece yerli değil, yabancı yatırımcılarca da çabuk duyulmuştu. Bu yıl geçen yılın iki katı "sanat galerisi, 300'ü aşkın sanatçının yapıtıyla" pazara mal sevkediyordu. Bunların arasında İngiltere, İspanya, İtalya, İsrail, Fransa, Avusturalya da bulunuyordu. Bay pazarcıbaşı Kavukçuoğlu, tam bir meta pazarlayıcısı diliyle, **"Fuara katılan sanatçıların üçte biri yurtdışından geliyor. Bu da demektir ki fuar uluslararası bir kimlik kazandı"** diyerek sevincini belirtiyordu. Tüyap'ın da karı katlanıyordu böylece.

Fuar açılıyor

Gün geldi ve 12 Eylül 1995 günü, bir başka tekel memuru, Kültür Bakanlığı Müsteşarı Emre Kongar fuarı açtı.

13 Eylül 1995 tarihli **Hürriyet** gazetesinin haberinden aynen aktarıyoruz... **"Plastik sanatların dışarı açılmada önemli bir işlev üstlendiğine dikkat çeken *Kongar*, Türkiye'de yavaş yavaş oluşan burjuvanın plastik sanatlara 'iyi bir yatırım aracı' olarak baktıklarını belirtti. Bu yaklaşımı yerinde bir tavır bulan *Kongar* sözlerini şöyle sürdürdü: *'Ben fuarı galericilerin düzenlemesini kurumlaşma açısından daha olumlu buluyorum.'*"**

Sadece bu kadarı bile yetiyor. Neresini onaylayıp neresini eleştirebilirsiniz ki bu itirafların. Belki de sadece "samimi bir itiraf" olduğu için kutlamak gerekiyor tekel memuru müsteşar beyi.

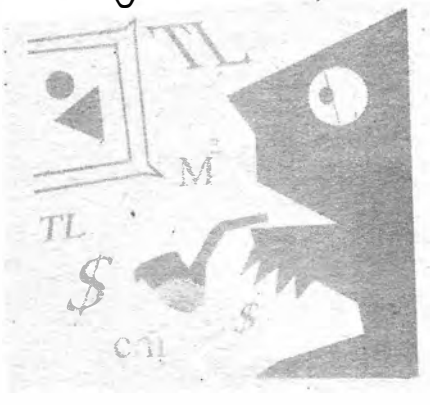
Yatırım aracı olan hisse senediyle bir tablo arasındaki benzerliğin sadece ikisinin de renkli nesneler oluşunu mu hatırlatmak gerekiyor ya da sanatın alelade bir "tanıtım aracı" fetişine dönüştürülmesinin sanata ve sanatçıya hakaret olduğunu mu anlatmalı. Ama buna da gerek görmüyoruz. Pazardaki malı üretenlerle bay Kongar arasında fark yok çünkü.

Yalnız orada bulunan kültür bakanı bay İsmail Cem'in, ticaret bakanıyla yer değiştirmesi uygun olur kanısındayız. Bay Kongar'ı da ticaret bakanlığı müsteşarlığına atamalarını öneriyoruz.

Dekorasyon

Geleneğimizi bozalım ve son sözü biz söylemeyelim. Son sözü "marksist olmayan" ve bir burjuva basını yazarı, Yalçın Pekşen'in, 14 Eylül 1995 tarihli **Hürriyet** gazetesinde yazdıklarıyla bitirelim sahneyi. Aynen aktarıyoruz Pekşen'den...

"(...) İstanbullular gerçekten bu kez resimleri sanat gözüyle



değil, ev dekorasyonu gözüyle incelediler. Sağdan soldan duyulan konuşmalar genellikle *'Acaba bizim duvarın rengine uyar mı?'* veya *'Bu resim tam benim yatak örtüme uygun'* şeklindeydi. Hatta evinin duvar ölçüleri ellerinde resimlerin boyutlarını öğrenmeye çalışanlar çoğunluktaydı. (...) 5. Tüyap Sanat Fuarı'nda zevkinize, kesenize ve mobilyalarınıza uygun bir resim mutlaka vardı."

Hadi yine son söz bizden olsun...

Tekellerin ortaçağının burjuvası da, sanatçısı da sanatseveri de memurları da sanata ve sanat eserine böyle bakar.

Ne diyelim... Pazar ola.

Neyin savaşı

'Carmen'le 40. yıl

Pamukbank 40. yılını Ballet Teatro Espanol Topluluğunun Açıkhava'daki gösterileriyle kutlayacak

Har... Bankaların sanat savaşı ...gelen dans büyüsü

Dünyanın en önemli dans topluluklarından biri olan Harlem Dans Tiyatrosu, Yapı Kredi'nin 51. kuruluş yıldönümü kutlamaları için Türkiye'ye geliyor

Milliyet gazetesinin, 15 Ağustos 1995 tarihli haberi

Doğum günleri, kuruluş yıldönümleri, evlilik, ölüm yıldönümleri, bir savaşın, bir barış anlaşmasının yıldönümleri, toplumsal kıyımların ya da kurtuluşların yıldönümleri... Bütün bunlar hem bireysel hem de toplumsal anlamda önemli oluyor. Belki gerçekten önemli, ama hepsi aynı nitelikte değil ve kimilerinin kutlanması kimilerinin de içyüzünün ortaya konması gerekiyor.

15 Ağustos 1995 tarihli **Milliyet** gazetesinin kültür sanat sayfasında iki haber vardı. 'Carmen'le 40. yıl'... bu, **Pamukbank'**ın kuruluşunun 40. yılı için, Ballet Teatro Espanol topluluğunu Türkiye'ye getirerek Açıkhava Tiyatrosu'nda gösteri yapacak olmasıyla ilgiliydi. İkincisiyse **Yapı ve Kredi Bankası'**nın 51. kuruluş yıldönümü için Harlem Dans Tiyatrosu'nun Türkiye'ye getirilerek bir gösteri yapacak olmasıyla ilgiliydi. Bülent Berkman da bu iki olayı öven "Bankaların sanat savaşı" başlığıyla bir yazı yazmıştı.

Kara gün

Bu haberdeki iki olgunun, kuruluş yıldönümü kutlaması ve bunun da bir sanat etkinliği yoluyla gerçekleştirilmesi olgularının anlamını bilmek gerekiyor. Yapı Kredi Bankası ve Pamukbank'ın kuruluşunun kutlanması emekçi sınıflar için mümkün değildir. Bu iki sanayi ve finans tekelinin ya da mali oligarşinin kurumlarının kuruluş gününün kutlanması ancak tekelci burjuvazinin ve alkış tutucularının işidir. Emekçi sınıflara karşı yürütülen savaşın asal kurumları olan bu oluşumların kuruluş tarihleri kutlanacak günler değil olsa olsa kara günlerdir. Bugünlerin unutturulmasının ve anlamının değiştirilmesinin pek çok yolu vardır ve uygulanmıştır. Şimdi bir de "Sanat etkinlikleri" düzenleyerek böyle günleri daha bir meşru ve sevimli kılmaya çalışıyor, kuruluşlarıyla birlikte emekçi halkın kaybettiklerini gizliyorlar.

Peki bu etkinlikler emekçi halkı ilgilendiriyor mu... Elbette ne fabrikadaki işçi ne de tarladaki köylü için bir anlamı var. Büyük ihtimalle haberleri bile olmadı bu işlerden. Çok olağan. Burjuvazi, bu kutlamalara koştu. Bunda da olağandışı bir durum yok. Peki ama ya, "Aman Carmen gelmiş kaçırmayalım..." diyerek ya da "Harlem Dans Tiyatrosu bu, aman kaçırmayalım" diyerek koşa koşa giden "aydın"larımıza ne demeli...

Bir yandan bu kurumların maaş rüşvetine bağlanıp bu yapıları savunan, ellerinden **Yeni Yüzyıl** türünden gazeteleri düşürmeyip, tam da bu kesime denk düşen renksiz, bulanık ve çıkarcı politikalarını, haber ve yorumlarını ezberleyen, Gazi mahallesi türünden olaylarda ata ata mangal kül bırakmayan bu "aydın" sürüsü, yine sürüler şeklinde bu gösterilere koştu.

Maksat sanat olsun

Maksat budur. Sanat etkinlikleri olsun dā biz de bu 'üst bilinç' durumunda olduğumuzu ele güne gösterelim. Sisteme eklemlenmiş bilinç durumundaki bu topluluklar, snopluğa varan burjuva sanat anlayışına koşmak için böyle fırsatları hiç kaçırmıyorlar.

Aynı tarihteki yazısında Bülent Berkman, halkın yalnızca bu türdeki tiplerden oluştuğunu sanıyor ki şöyle yazıyor.... **" Nihayet keyif veren bir savaşla karşı karşıyayız. Sanat-kültür dünyasına çeşitli etkinliklerle katkıda bulunan bankalar, artık bunu bir tavır haline getirdiler. Festival, kitap yayını vb. etkinlikler yanında kuruluş yıldönümlerini de mutlaka bir sanatsal olayla kutlama alışkanlığını kazandılar. Bundan kim şikayetçi olabilir ki? (...) Aslında bankaların bizleri heyecanlandıran sanatsal etkinlikleri sadece**

kopuş sahneleri

ıldönümleriyle sınırlı değil. Yapı Kredi, bu alanda diğerlerinden bir adım öne görünüyor. Gerek yayımladığı kitaplar, gerekse düzenlediği Gençlik Festivali, Türkiye'deki sanat ortamının en baş köşesinde yerini almış durumda. Bu arada, diğer bankaları da göz ardı etmemek gerek. Akbank'ın artık gelenekselleşen Uluslararası Caz Festivali'nin beşincisi Ekim ayında yapılacak. (...) Türkiye'de sanat dünyasının canlanmasının sponsorluk olgusunun canlanmasına bağlı olduğu artık anlaşıldı. Bu konuda bankaların öncü tutumunu sevinçle karşılıyoruz." Artık burjuvazi, çok nettir. Bu netliğiyle yürürken de samimi ve dürüst olduğu yanılsaması pek güzel oturuyor. Ama samimiyet ve dürüstlüğün netlikten ibaret olmadığı anlaşılmak zorundadır.

Sansür

Örneğin Yapı Kredi Bankası yayınları ve yayın memurları, "sponsorluk" ya da sanatı tekelci kapitalizmin alelade bir üretim aracı konumuna getirmesi konusunda, çok net davranır. Ama ne samimi ne de dürüsttür. Gülsüm Akyüz'ün kitabını bir azınlık burjuva cemaatinin tepkisi ve mevduat kaybetme korkusuyla toplattırır ve yokeder. Ama Hitler'e ve bütün diktatörlere, dikta rejimlerine karşı olduğunu söylerken de nettir.

Finans kapital ile sanayi tekellerinin, bankacılık yoluyla neredeyse ayırt edilemez bir hale geldiği dünya kapitalizminin sanatçıyı rüşvete bağlayışı alkışlandığı sürece, sanatın toplumsal gücü insanlara yabancılaşacak ve toplumsal temelinden koparılacaktır.

Bütün olanlar bunu açıkça ortaya koyuyor zaten.

Aynı takım

Her zaman söyledik. Kültürel süreçler bir bütündür ve zincirin halkaları gibi birbirine bağlıdır. Kapitalist ideoloji, ekonomik ve politik gücüyle, bunlara uygun kültürel beyin yıkama araçlarıyla yürüyor. Romanı, şiiri, televizyon filmleri ve benzerleriyle bir bütün olarak pek çok şeyi meşrulaştırıyor ve örnek oluşturuyor.

Televizyon kanallarından birinde, A Takımı adında, "macera dizisi" yanılsaması yaratan bir cinayet şebekesinin "maceraları" yayınlanıyor. Bu A Takımı denen grup, hiçbir kural tanımaksızın, güya hiç kimseye bağlı olmadan birtakım eylemlerde bulunarak, "adaleti sağlıyor".

Birinci yanılsama

Bu sözkonusu cinayet şebekesinin yarattığı birinci yanılsama, "devlet otoretisine rağmen", "yasa uygulayıcı" gibi gösterilmesidir. Tekelci devletin bir uzantısı olan ve aslında sistemin yürüyebilmesi için "yasasını kendi yapar" görünüp... otoriteye başkaldırır görünüp, toplumsal düzeni koruma görevi olduğu sanısına kapılan bir avuç çapulcu, "adaleti sağlar". Bu görev sonucu izleyiciye şu mesaj verilir... "Adamlar yasa dışı masa dışı ama ama ne kadar da adil..." Ama yaptıkları hiç de adalet sağlamak ya da eşitsizlikçi sistemin değişmesine yönelik değildir. Adalet sağlamak adı altında işlenen cinayetler meşrulaştırılır. Tıpkı, Kadir İnanır'ın, Cüneyt Arkın'ın mafyacılık, yeraltı dünyası babacılığı oynadığı ve bu tipleri, kayıtsız koşulsuz "iyi insan, erdemli adam" kılığına sokup sempati yarattıkları, adil insan yanılsamasını yarattıkları gibi.

Yalnız bu dizide değil. Polisiye dizilerde, hep "yasasını kendi yapan" birtakım bireysel adalet sağlayıcılar, devlet otoretisine rağmen bir otorite kabul edilirler ve mutlaka, yararlı ve adil... iyi şeyler yaparlar.

İkinci yanılsama

Bu türlü kişilerin, tekelci sistem içindeki aksaklıkları onaran bireysel kahramanlar olarak algılanmasıdır.

Aslında hepsi teker teker sistemin adaletsizliğini sürdürmesinin birer garantisidir. A Takımı, Rambo, şefine rağmen cinayeti kendi yöntemiyle çözen dedektif tipi... hepsi birer sistemiçi onarım memurudur ve sistemin adeletsizliğinin çözümü olarak bireysel kahramanları göreve çağırır.

Böylece toplumsal güç, bireysel kahramanlığa feda edilir. Şöyle düşünür insan o zaman... "bir gün, bir temiz eller savcısı çıkar, bu edepsizlerin haddini bildirir" ya da "bir gün bir Atatürk çıkar, bizi bu dertlerden kurtarır..." Yanılsamacı bilinci mutlaştırmayı görev edinen meta kültürü, şiiri, romanı, öyküsü, sine-

Kapitalist sistemin adalet dağıtıcı kahramanları... A Takımları ya da aynı takım.Bugün Van Damme, yarın Rambo, beriki gün Savaş Ay. Şimdi de bunların karikatürleri çıktı piyasaya...

ma filmleri ve televizyon dizilerinde, bireysel kahramanları, "yasadışı" olsa bile yüceltir. Mevcut yasaların eleştirisini böylece içerden ve yine ideolojisine uygun biçimde yapar.

Gereken ve istenen eleştiri tipi de budur zaten.

Savaş Ay ve mahalle takımı

Bu bilinç durumundaki taklitçi ve propagandistlerin biri de Savaş Ay denen zattır. Kendini, o televizyon dizisindeki "reis"e benzeterek, aklı sıra sistemi, "yasalara karşı eleştirilerini" yasasını kendi yapar görüntüsü çizerek verir.

Kuşkusuz bay Ay, şiddete karşıdır. Ama programının arkaplan görüntülerinde, ne idüğü belirsiz yanan bidonlar, alevler içinde bir takım nesneler vardır. Dumanlar tüter, alevler yükselir ve mahalle takımı bile olamayacak bir A Takımı özentisi, toplumsal bir işlevi yerine getirir....

Şimdi, gazetelerin yazdığına göre Ankara Keçiören'de de bir A Takımı çıkmış. Aslının aynı, taklidinin benzeri bu takım, elbette sırf bu dizi olduğu için ortaya çıkmıyor. Ama sadece aldıkları ad bile, hangi kültürün üreticisi, sürdürücüsü ve mutlaklaştırıcısı olduklarını açıkça ortaya koyuyor.

Savaş Ay, A Takımlarının cinayetlerinin çok yönlülüğünü de programına alır mı dersiniz... hem de ağlaya zırlaya Nâzım şiirleri okuyarak.

Yapar mı yapar...

Kopuş sahneleri

Karagözle Hacivat

Karagözle Hacivat'ı bilmeyen yoktur. Birbirlerini anlama şansına pek erişemedikleri gibi, burun buruna oldukları halde tersinden anlaştıkları her konuda aynı zamanda "fikir birliği" içindedirler. Elbette toplumsal bir hicvin anlamını ve halkın topraktan öğrenip kitapsız bilmişliğini yansıtırlar. Karagözle Hacivat'a hakaret olacak belki. Ama adını anacağımız ikililerin bu ikiliye benzeyen tek yanları, birbiriyle aynı şeyleri paylaşıp aynı şeyleri konuşurken nasıl da aslında durum gereği kah öyle kah böyle davrandıklarını göstermesi açısından benzerlikleri var.

Bu ikililer artıyor. Televizyonlara bakıyorsunuz, hacivatlar ve karagözlerden oluşmuş sunucu karikatürleri, oturum yöneticileri var. Örneğin bir Fatih Altaylı kendine Hacivatlığı biçip karşısına bir Karagöz buluyor. HBB televizyonundaki Hacivat da bunu pek severek yapıyor. En güldürenleri ise Hıncal Uluç'la Erman Toroğlu'nun diyalogları.

Şimdi bir de **Hürriyet** gazetesinde böyle bir ikili var. Daha mürekkep yalamış olduğu için Hacivat Oktay Ekşi, eli çenesindeki o muhteşem pozuyla da Hadi Uluengin'i Karagözlüğe uygun gördük. 14 Eylül 1995 tarihli **Hürriyet**'ten. Hacivat Oktay Ekşi'nin, "Görünmez değil, görünen kaza...", Karagöz Hadi'nin "United Colors of Sarajevo" adlı yazılarından...

Karagözle Hacivat bizi bağışlasın...

Hacivat – **Satılmış**'ın başına çarpan pervaneye yakın yerde koskocaman bir yazı var: Sarı üzerine siyah harflerle yazılmış: **DANGER,** yani tehlike! Peki neden **"Danger"** de **"TEHLİKE"** değil! Biz yanıtı biliyoruz: Bu bir *"müstemleke halkı"* psikolojisidir.

Karagöz – United Colors of Sarajevo. Shakespeare lisanında "Saraybosna renkleri" anlamına gelen yukarıdaki başlığı züppelik olsun diye yazdığım zehabına kapılmayın. Veya, "Amerikan muhipliği" suçlamalarına meydan okumak için provokasyon yaptığımı düşünmeyin. İdeoloji zaptiyelerini yine madaraya aldığımı sanmayın. Yok, cümleyi bu dilde zikretmem, İtalyan giyim firması "Benetton"un tüm dünyada "United Colors of Benetton" şiarını kullanmasından kaynaklanıyor.

Hacivat – Müstemlekede *"Efendilerinizin diline özenir, anadilinizi küçümser"*siniz.

Karagöz – İngilizce yazılmış "birleşik Saraybosna renkleri" cümlesi, "Gazibosna"daki evrensel renklerin şimdi daha çok pırıldadığını müjdeliyor.

Hacivat – Çoğu yazı ve işaretin **"İngilizce"**si büyük harflerle ve önde –yahut yukarıda– yazılıdır. Türkçeleri adeta kendi dilimizden utanıyormuşuz gibi, küçük ve alttadır. Sanırsınız ki bu havayolu kuruluşu Türklerin değil de İngilizceyi resmi dil olarak kabul etmiş bir ülkenindir...

Kiraların dolar ya da mark üzerinden konuşulması, televizyon adlarının İngilizce telaffuzunu, kapitalist kültürün baskınlığını her alanda ihanet derecesinde kabulün önderi olan bugünün Karagöz ve Hacivat karikatürleri, bir polis memurunun ölümü ile Sarajevo savaşının işlerine gelen bölümünü yazdıklarında böylesine bir sağırlar diyaloğu içindedirler.

Karagöz Hadi ile Hacivat Oktay'ın Türkçe savunusunun da İngilizce kullanma snopluğunun da temelinde aynı kültür yatar. Kapitalizmin meta kültürü. Anlaşmaları bu yüzdendir ve aslında üzüldükleri ne Sarajevo ne de polis memurunun ölümüdür. Üzüntüleri, zaman zaman istediklerini dışında olguların cereyan etmesidir.

Hepsi bu.

Kapitalist ekonomi politik ve sanat

A. Necmettin Borteçin

"Üretim yalnız nesneyi değil, aynı zamanda tüketim tarzını da; yalnız nesnel olarak değil, aynı zamanda öznel olarak da üretmektedir."
Karl Marx

Üretimin güzelliği

İnsan etkinliğinin en güzel yanıdır üretim. İnsanın doğayı yeniden üretişinin en güzel örneğidir, sevgiliye verilen çiçekler. İnsan etkinliğinin en güzel örneğidir, doğayı yeniden üretmesi anlamındaki bir çocuk. Üretimin en güzel yanı insanın kültürel süreçlerinde insandan yana yürüyüşünün en güzel örneğini vermesidir. Örgütlenerek yürümek, bir insan etkinliğidir ve üretimlerin en güzellerinden biridir.

İlkel topluluklarda üretim bugünkünden farklı bir anlam taşıyordu. Kapitalist üretim tarzında, feodal üretim tarzında, üretime başka anlamlar yüklendi.

Meta üretimi, sınıf çelişkilerinde, bunu anlamada önemlidir. Ancak, meta üretimi, tek başına üretmedi bu insan etkinliğini boğan meta ilişkilerini. Meta üretimi kadar tüketim biçimi de önemli. Meta üretimiyle meta tüketiminin biçimi üzerine düşünüldüğünde bazı gerçekler daha net görülebilecek.

İnsanın meta üretimiyle başlayan tükenişinin, meta üretimi oluşu kadar, tüketim tarzının da meta ilişkileri içinde oluşmasıyla önem kazanıyor.

Meta üretimi, bir ürünün, bir başkası için değişim değeri taşıyacak şekilde üretilmesiyle başlar. Yani, üretilen bir ürünün meta olabilmesi için gereken başlıca nitelik, bir değişim değeri taşıyarak, bir başkası için kullanım değeri ifade etmesidir. Kullanım değeriyle değişim değeri arasındaki farka dikkat çeken Marx, kullanım değerinin, bu anlamda, tekbaşına herhangi bir "değer" yaratmadığını, o metanın ancak "değişim değeri" de taşıdığı sürece meta niteliğini taşıyacağını, hem **Kapital** hem de **Grundrisse** adlı eserinde belirtmiştir.

O halde, tartışılması gereken, sanat eseri için kullanım değeri ile değişim, ya da mübadele de denilebilir, değeri arasındaki ilişkiden çok, hangisinin öne çıkarıldığıdır. Neden böyle. Açık. Kapitalist üretim biçimi içinde üretilen ürünün hiçbir değişim değeri taşımaksızın dolaşıma girmesi mümkün görünmemektedir. Başka bir deyişle, siz istediğiniz kadar kullanım değeri ile değişim değerini ortaya koyun, kapitalist tüketim biçimine bir şekilde uygun davranmazsanız, eserinizin okunması mümkün olmayacaktır. İşte zaten işin asıl "gordiyon düğümü" burda atılır ve siz eğer bir "Büyük İskender" değilseniz, ki bu sistem böyle "iskenderler"den çok "küçük"lerine rağbet eder, düğümü bir kılıç darbesiyle çözemezsiniz.

Gordiyonun düğümü

Gordiyonun düğümünün çözümü, yine marksist üretim, dağıtım ve bölüşüm belki de kullanım demek gerekiyor, ilişkilerindedir. Bunu anlatmak, deveye hendek atlatmaktan daha zordur. Bu, bir gerçek. Ama deveye hendeği atlatmak konusunda en az Marx kadar inatçı ve sabırlı olmak gerekiyor. Herşeye rağmen deve hendek atlamayabilir. Yine de sabırla sürdürmek gerekiyor mücadeleyi.

Üretimin en önemli işlevlerinden biridir, bireyin yeteneklerini geliştirmesi. Bu yetenekleri geliştirme, emek yoğun üretim ilişkilerinde son derece önemli bir yer tutsa da teknoloji yoğun üretim biçimlerinde, yeteneklerin gelişmesi, yeteneklerin körelmesi ve otomatlaşma sürecine dönüşmüştür. Bir bant işçisinin nasıl da otomatlaştığını, Charlie Chaplin, **Modern Zamanlar** adlı filminde çok iyi biçimde ortaya koyar. Demek ki teknoloji yoğun üretime geçen tekelci kapitalist sistemde işçi sınıfının, üretim yoluyla yeteneklerini geliştirmesi ya da kendini eğitmesi, büyük ölçüde mümkün olmaktan çıkarılmıştır. Bunun sonuçlarından biri de emeğin ürününe daha hızlı biçimde yabancılaşmasıdır.

İşçi sınıfının bugün geldiği nokta daha çok üreterek daha çok tüketme noktasıdır ve bu varlık bilinci, üretim yoluyla eğitimin önüne teknoloji yoğun üretimin çıkmasıyla daha da pekişmiştir. İkincisi, işçi sınıfı artık bütünüyle sınıfsal mücadelesinden koparılmış ve üretimi sonucu yabancılaştığı emeğinin ürününü daha çok tüketebilmesi için sınıfsal haklarından çok ekonomik haklarını almaya yönelik örgütlenmeye itilmiştir. İttifaklar sorununa çomak sokabilir. Ama bugün sendikalar, sınıfsal hakların önüne ekonomik hakları çıkararak işçi sınıfına en büyük ihaneti etmekte ve bu nedenle de tarihsel suçlarını ağırlaştırmaktadır.

Marksizmin temel çıkış noktası, ürününe yabancılaşan emeğin uyandırılması yoluyla, üretimden gelen gücün siyasal değişimlere dinamik olması sorunudur. Bugün üretim ilişkilerinin geldiği noktada, işçi sınıfının sadece üretim biçimleri üzerine bilgilenmesi... bilinçlenmesi bile bu sınıfın tarihi kazanımları olacaktır. İşte bu noktada, siyasal özne ya da örgütlenme de denebilir, bütün alanları iyi kullanmak ve değerlendirmek durumundadır.

Gordiyonun düğümü dedik.

İşte bu düğüm, bu noktada çözülmez görünüyor. Bir yanılsamadır. İskender ya da bir başkası. Bu kördüğümü, bir kılıç darbesiyle çözmek durumundadır. İttifaklar sorunu, tam bu noktada geçersizdir.

Gereken ittifaklar değil, ciddi mücadele insanlarıdır.

Akıllı piyasa ve adamı

Kapitalist ekonomi politik, "piyasa" kurallarına son derece önem verir. Pek çok gerekçesi vardır bunun için. Piyasanın fiyatları, talebi ve arzı nasıl da iyi yönettiğini anlatmak için türlü çeşitli kuramları da vardır. Önemlidir. Kapitalist ekonomi politiği anlamak için. Ama, piyasa tipi üretimin insana yüklediği özelliklerden söz etmeksizin, piyasanın bu "marifetlerini" sayıp dökmenin anlamı yoktur. Yoksa, bütün bu piyasa kuramlarını "akıl temeline" oturtmak pek mümkündür.

Akıl temeline oturtmak deyince bir parantez açmak gerekiyor. Feodal ortaçağ ile tekellerin ortaçağı arasındaki benzerliği vurgulamak açısından önemli bir parantez. Feodal ortaçağ önce aklı dinle açıklamaya çalışıyor. Aklı din kurallarına göre açıklamanın olanaksızlığını gördüğü yerde, bu kez, dini akıl temeline oturtmaya çalışıyor. Feodal ortaçağın yükseliş dönemi ve en "parlak" yüzyılları, dinin akıl temeline oturtulmaya çalışıldığı ya da böyle olduğu yanılsamasının yaratıldığı dönemlere denk gelir.

İnsan bilincini ve düşünme süreçlerini durduran feodal ortaçağda "akla uygun bir din", papazlar, kardinaller ve feodal derebeyleri, ağalar eliyle dünyevileştirilir. O dönemde sosyal hayatı düzenleyen yasalar da... ekonomik yaşamı düzenleyen yasalar da feodal papazların uhrevi düşüncelerine, din kurallarına göre düzenlenmiştir. Bilmeyen yok. Tanrının temsilcisi kilise yöneticilerinin mülkiyetindeki üretim araçlarının ürününün, bir başka deyişle emeğin ürününün üretimi, dağılımı bu kanaldadır.

Bunun meşrulaştırılması ya da akıl temeline oturtulmaya çalışılmasıdır bir bakıma, dinin akıl temelinde açıklanması, dinin akılcılığının ispatlanmaya çalışılması.

Kapitalizmin feodal ilişkileri çözdüğü dönemde din etkisi kırılmıştır, bunu inkar etmek mümkün görünmüyor ama, bu dinsel temel yerine yerleştirilen yasalardaki "akılcı dayanaklar" nerden ilham alıyor...

Bu uzunca parantezi kapatarak devam ediyorum.

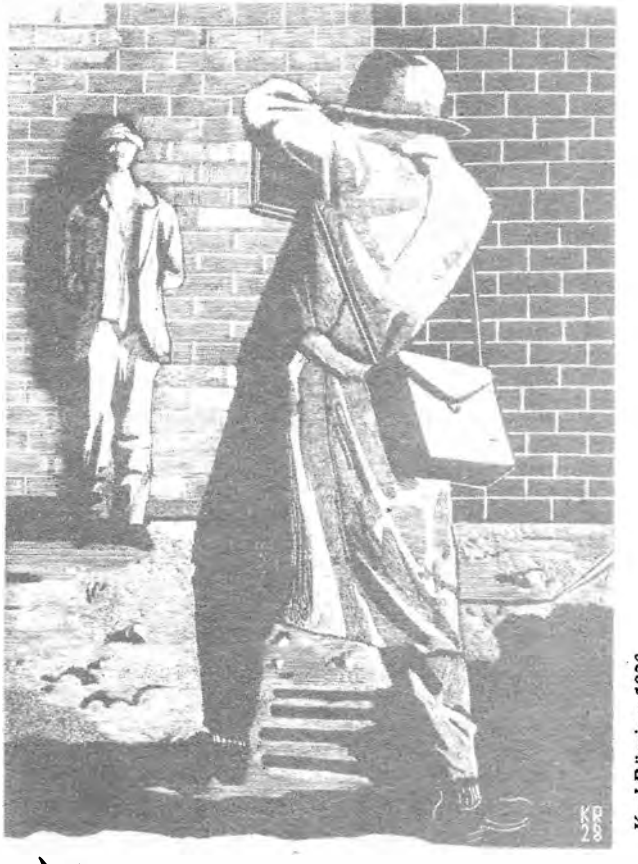
Kapitalist iktisadın düzmece kategorilerinden biri de "homo ekonomicus" ya da "iktisaden akılcı insan"dır. Hem üretim-tüketim ilişkileri açısından hem de sanatsal üretim-alımlama açısından pek çok benzer ilişkiyi barındırıyor. Akılcılık kapitalist sistemin en çok sığındığı kategorilerden biridir. Bunu "kapitalizmin insana dikte ettiği akıl" olarak anlamak gerekiyor. Kapitalist iktisadın yasalarıyla yürüyen sistemlerde bu yasalara uygun davranmayan insana "iktisaden akıldışı insan" denebilir ve insanlar akılsız olmayı sevmiyor. Akılsız olmamak için de bu iktisadın düzmece kategorilerine uygun davranış biçimleri geliştirmekten rahatsızlık duymuyorlar.

İktisaden akılcı insan

Kapitalist iktisat, bu kategorideki insan tipi için dört gereklilik sıralıyor. Üçünü yazıyorum. Bir. Tam seçici olma. İki. Tam bilgili olma. Üç. Azı çoğa tercih etme. Dördüncüsünü önemsemiyorum. Üçü yetiyor.

Seçici olma ve tam bilgili olma birbiriyle çok yakından ilişkili. Şimdilik bir yana bırakıyorum. Azı çoğa tercih etmeye geliyorum. Azın çoğa tercih edilmesi de kapitalist iktisadın, "insan ihtiyaçlarının sınırsız" olduğu safsatasıyla yakından ilgili. İnsan ihtiyaçlarının sınırsız olmasıyla, tüketimin sınırsız kılınması bir değil. Ama bu iktisat, ihtiyacın sınırsızlığını, tüketimin sınırsızlığıyla bir tutmuş ve tüketimle ihtiyacın aynı anlamda algılanmasını sağlamıştır. Elbette ilerleyen teknoloji ya da insan üretiminin yetkinleşmesi insan ihtiyaçlarında da bir genişleme yaratacak ve böylelikle ihtiyaçların belli bir sınırda tutulması mümkün olmayabilecektir. Ama acaba kapitalist iktisadın iddia ettiği sınırsızlık bu mudur... Hiçbir aklı başında insanın bu soruya cevabı, "evet" olamaz. Bu iktisadın sınırsız ihtiyaçtan anladığı, beş programlı otomatik çamaşır makinası yerine on beş programlısı, bir ev yerine iki ev, beş papuç yerine yirmi çift papuç ve benzerleridir. Eskimeden atılan ev eşyaları, giyim eşyaları ve tüketilmek için vitrinlerde bekleyen, aslında hiçbir zaman "ihtiyaç" olmamış ve olamayacak metalardır.

Bu metaların tüketiminin mutlaklaşması için insan ihtiyaçlarının sınırsız olduğu dikte edilirken, bir yandan da insanın azı çoğa tercih etmesi akılcı davranış olarak göste-



Karl Rössing, 1928

Kapitalist ekonomi politiğe bağlı sanat üreticisi, insanı bir duvarın dibinde kurşuna dizenlerle aynı safta olduğunu kabul etmez. Sınırsız tüketimle elele yürüyen kapitalist ekonomi politiğe bağlı sanat, insanı hiçliğe, aynı anlama gelmek üzere ölüme gönderir. Yaşayan ölüler dünyasına...

Kapitalist ekonomi politiğe bağlı kültürel üretimler, üretim ve alımlama biçimleri, kapitalist ekonomi politiğin düzmece yasalarına uygun biçimde yürütülmeye çalışılır. İktisaden akılcı insan kategorisi, kültürel "tüketim" biçimlerinde de aynen uygulanıyor, çünkü bu sistemde sanat eserinin raftaki yumurtadan ya da vitrindeki herhangi bir marka tüketim nesnesinden farkı yoktur.

rilir.

Öteki, Tam bilgili olmadır. İnsanların tüketecekleri ürünlere ilişkin tam bilgili olmaları bu iktisadın akıllı insanının özelliği olarak sunulur. Kapitalist iktisadın bilgilendirme yöntemi, dikte etme ve koşullandırmadan başka bir anlamı olmayan reklam mekanizmasıdır. Birbirinin aynı ürünlerin ötekinden farklıymış gibi gösterilebilmesi için gereken en büyük silah, reklamdır. Kısaca söylersek, "tam bilgili olmak" için gereken, reklamları iyi izlemektir. Böyle bir bilgilenme sonucunda, tekellerin ürettiği ürünlerden başkasını bulmak mümkün değildir. Bilgiye erişmek için gereken, gazetede, televizyonda, spor karşılaşmalarında ve hayatın bütün alanlarında bu reklamlarla oluşturulan "bilgilendirme" yollarına boyun eğmedir.

Üçüncü kategori, tam seçiciliktir.

Bunca reklamdan sonra oluşan tüketim talebi, çok basit "ürün isteme" anektodlarıyla bile açıklanabilir. Yapıştırıcı yerine "uhu" isteme, kağıt mendil yerine "selpak" ya da traş bıçağı yerine "permatik" veya hazır kahve yerine "neskafe" siparişleri bile, tüketim talebinin hangi ürüne ve nasıl bir markaya yöneldiği üzerine "kabalaştırılmış" örnekler olarak sunulabilir.

Bir parantez. Kapitalist iktisadın işleyişinin böyle verilmesi yine birtakım deneyci işadamlarını üzebilir ve iktisadın "bu kadar" olmadığı nidalarıyla karşılanabilir.

Kabalaştırmaya devam.

Tekelci sistemin tam seçici insanı, kağıt mendil yerine selpak, yapıştırıcı yerine uhu isterken, roman yerine Orhan Pamuk, şiir yerine İlhan Berk ya da Cemal Süreya isteyebilir. Hiç kuşku yok. Ama henüz değil.

Rekabetçi ya da piyasa ekonomisi olarak yutturulmaya çalışılan tekelci sistemin sınırsız tüketime güdümlenmiş insanının tam bilgili ve tam seçici olması bu şartlarda mümkün değildir. Tam bilgili olma ve seçicilik nitelikleri sadece özgürlüklerin olduğu ve eşitlikçi toplum sistemlerinde mümkündür. Temeli eşitsizliğe ve tüketimden kaynaklanan tekel karlarına yaslanan ekonomik sistemlerin egemen olduğu sınıflı toplum ilişkileri içinde hiç kimsenin tam bilgili ve seçici olması mümkün değildir ve bunun mümkün olduğunu iddia etmek yalanın önde gidenini tekrarlamaktan başka bir anlam taşımıyor.

Hiç kimse, tüketim eşittir refah, güdümleme eşittir bilgilendirme ve el yordamıyla, güdümlenmiş bilinç sonucu talep yaratmaya da seçicilik diyemez. Bu iddialar tekelci kapitalist sistemin yalanıdır.

Sanatsal algılamada seçicilik ya da akılcılık

Kapitalist ekonomi politiğe bağlı sanat ya da kültürel üretimler denebilir, üretim ve alımlama biçimleri, kapitalist ekonomi politiğin düzmece yasalarına uygun biçimde yürütülmeye çalışılır.

Sanat pratiğinin üretim biçimleriyle ilgisine daha sonra değinilecek. Alımlama biçimlerinin aynılığını göstererek başlıyorum.

İktisaden akılcı insan kategorisi, kültürel "tüketim" biçimlerinde de aynen uygulanıyor, çünkü bu sistemde sanat eserinin raftaki yumurtadan ya da vitrindeki herhangi bir marka tüketim nesnesinden farkı yoktur.

Kültürel alanda bu sistemin en çok kullandığı yalanlardan biri de sanatsal yaratıda ve insanların sanat alımlamasında özgür olduklarıdır. Hem sanatsal üretimleri açısından hem de sanat izleyiciliği açısından kapitalist sistemde yaşayanların hiçbiri özgür ya da seçici olamazlar. Üretimin özgür ya da güdümlenmeyen bir üretim biçiminde olup olmadığı daha sonra üretim biçimleri tartışılırken söz konusu edilecek. Sanat eserinin izleyicileri açısından da özgürlüğün masal olduğu açıktır.

Televizyon programlarından fuarlara, kitap tanıtım yayınlarından yayınevlerinin "tercih" ettiği sanat ürünlerine kadar, kültürel üretimlerin tamamına yakın bir bölümüne bakıldığında, buzdolabı ya da çamaşır makinası markası üretiminden farkı olmayan üretim ve dağıtım ilişkileri dikkate değer bulunacaktır. **Cumhuriyet Kitap** ekinin, birkaç sayı öncesinde, "vitrindekiler" sayfasında bir sanatçıya edilen hakaretin hatırlanması, bu sistemde meşruiyetin nasıl kazanıldığına iyi bir önrek oluşturacak.

Yine bir parantez. Bu sistemde "kabul edilebilmek", sistemin kurumlarından birinin onayını almak ya da resmi eleştirmenlerinin sütunlarına girebilmekle mümkündür. Örnekliyorum. Bir ürün markası ne olursa olsun eğer televizyon, gazete reklamlarına konu olmuyorsa, market ya da bakkal raflarında satın alınmayı bekleye bekleye kullanım tarihini geçirir. Bu anlamda o ürünün "tüketilebilmesi" için, sistemin "eleştirmen" ya da "meşruiyet kaşesini vuran" kurum ve etkinliklerince takdis edilmesi gerekir. Takdis edilmeyen ürünlerin "kalitesi" ya da "fiyatı" ne olursa olsun, tüketicisinin gözüne bile görünmez.

Cumhuriyet Kitap ekinde bir sanatçıya edilen hakarete geliyorum. Bu yazar, Hasan Ali Toptaş'tır. 1976 yılından beri yazan, iki öykü, bir şiir ve bir de roman kitabı olan bu yazarın son eseri, bir yayın tekelince basılıyor. Bu yayınevi, gazeteye verdiği ilanda, "Hasan Ali Toptaş'a, sanat dünyasına hoşgeldin diyoruz" yollu bir hakarette bulunuluyor. 1976 yılından 1995'e kadar 19 yıllık yazarlık geçmişi sıfırlanarak. Bunun anlamı şudur. "Ancak ben, kitabını bastığımda meşrulaşabilir, sanat dünyasına adım atabilirsin..." Hasan Ali buna ne der bilemiyorum. Ama tavır net bir hakaret ve kapitalist iktisadın aynasıdır.

Tam bilgili olma

Hasan Ali Toptaş sadece bir örnek. Nedensiz bir ör-

nek. Ama, eğer bir roman okuru bu yazarın kitabını alacaksa, ya da daha önce adını hiç duymamış da şimdi duyuyorsa, bu, tekelci sistemin insana "lütfettiği" ve tam bilgili olması için dikte ettiği reklam sayesinde olmuştur. Yalnız bu mu. Söyleye yaza dilde tüy kalemde mürekkep bitti. Bütün "kültür-sanat" dergilerinde ve gazetelerin "kültür-sanat" sayfalarında romancı deyince Orhan Pamuk, Adalet Ağaoğlu ve benzeri, şair denince Murathan Mungan, İlhan Berk ve benzeri, öykücü deyince Tomris Uyar, Demir Özlü... eleştirmen denecek olursa yine birkaç addan öte bir şey bulamazsınız. Kapitalist iktisadın tam seçicilik kategorisine uygun davranan insan için yapılacak iş, bu sayılan adlara koşmaktır. Tıpkı selpak'a, neskafe'ye ya da uhu'ya koşulduğu gibi.

Tam seçici olma

Bilgilendirme böyle olunca seçicilik de bunun sınırlarını zorlamıyor. Özgürlük ve demokrasi aşığı tekel ideologları Jdanov'a ya da Stalin'e karşı çıkarken tekerledikleri yığınla masalı, dikte ettikleri yazar ve eserler söz konusu olduğunda unutuyorlar.

Dikte etme eşittir bilgilendirme, şartandırma eşittir özgürleştirme ya da seçici olma biçimini alıyor. Gelinen kültür ortamında kaç televizyon markası sayabiliyorsanız o kadar romancı, kaç video markası sayabilirseniz o kadar şair kaç konserve markası sayabilirseniz o kadar öykücü kaç şampuan markası sayabilirseniz o kadar eleştirmen vardır sayabileceğiniz. Böyle bir benzerlik raslantı değil, kapitalist ekonomi politiğin sanat alanındaki uzantısıdır ve başka bir şekilde açıklamak mümkün görünmüyor.

Nasıl ki gittiğiniz bir markette alabileceğiniz şampuan üç beşinden başkası yoksa, okuyabileceğiniz tekelci ideolog eleştirmen ve sanatçı da daha fazla değildir. Bilmek gerekiyor. Tam seçici olma kategorisinin farkedilmeyen yönü, "seçtirilen ürünlerin" tekelci üretim niteliğidir. İster meta ister metalaşmış sanat eseri ya da üreticisi osun, farketmez.

Çoğu aza, popüleri yararlıya

İktisaden akılcı insan kategorisinin üçüncüsü, çoğu aza tercih etme, kapitalist iktisat kuramının tüketim bilincinde hazcılık ve doyumsuzlukla atbaşı gidiyor. Sanat pratiğinde, "çoğu aza tercih etme" kategorisi, "popüler olanı yararlı olana tercih etme"ye dönüşüyor.

Zorlama gibi görünse de bir paralellik var. Popüler olan çoktur ve kolay edinilebilir niteliktedir. Yararlı olanı bulmak ise emek istiyor ve özgürleşmeden bulunamıyor, farkedilemiyor. Bu anlamda az'dır.

Çoğunluğun güdümlenmiş tercihlerini kendi tercihi olarak görme, çokluğun tercihidir. Statü kazandırıyor. Örneğin, Kara Kitap'ı alıp da bitiremeyenler, alanların çok büyük bir bölümünü oluştursa da çoğunluğun satın aldığı ve okumamanın ayıp sayıldığı kitabın tercihi, çok satanın "az satan"a tercihi oluyor. Çok satan, bu sistemde popüler olandır ve az satan demekse "banal" ya da "değersiz" anlamına geliyor. Tercihler çoğa olunca tekel karları ve tekel ideologlarının telif hakları katlanıyor.

Yarar ise toplumsal anlamda tersine çevrilerek "popülizm" damgasını yiyor ve topluma yararlı olacak eserler "az" kategorisindedir. Tercih edilmiyor.

Seçici kitle, ya da seçtirilen kitle demek gerekiyor,

Utanç

Sevincimi genleşmede yaşıyorum.
Güneş çiçekte,
Çiçek tohumda güldüğü zaman.

Ölüler acılarını yüreğimin,
Ardından sürümüyor.
Elbiselerini giyerken her sabah,
Umutlarımı da kuşanıyorum.

Unuttum saçlarının rengini,
Sesin tiz bir saydamlıkta yüzüyor.
Ellerin kutsal, kitaptır karşımda,
Emeğini unutamıyorum.

Insanlar kıskaçlarda soluksuz şimdi.
Günler öğüterek sürüp gidiyor.
Mesafeler dilsizse de
Buluşmasına bakışlarımızın
Utançlı gözlerimle bakamıyorum.

Güngör Gençay

hiçbir biçimde kapitalist ilişkileri kırıcı nitelikte bir güç oluşturamıyor. Sadece tüketimi artıran "tüketici kitle"den ibaret kalıyor. Kapitalist ekonomi politiğin üretim ve dağıtım ilişkilerine pek uygun. Kısacası şu... Meta tüketiminde insan, seçici değil tüketici kitledir. Sanat pratiğinde de değişmiyor. Kültür ürünlerinin alımlanması ya da izlenmesinin, sanat tüketimi olarak ifade edilmesi de bunu doğruluyor. Artık sanat eseri, kullanılan değil tüketilen bir nesnedir ve herhangi bir metadan farkı kalmamıştır.

Üretim biçiminin tüketim biçimiyle ilişkisi

Üretim biçimi sadece ürünü değil, tüketim biçimini de üretiyor. Kapitalist iktisadın başka türlü bir tüketim biçiminde yaşaması mümkün görünmüyor. **Grundrisse** adlı eserinde Marx, bunu şöyle açıklar...

> *"(...) üretimin tüketim için yarattığı tek şey nesne değildir. Üretim aynı zamanda tüketme özgüllüğünü, karakterini, cilasını verir; tüketim ürüne nasıl onu bir ürün niteliğiyle tamamlayan darbeyi, cilayı vurduysa, üretim de tüketime cilasını öyle vurur. Birincisi, nesne herhangi bir nesne değil, üretimi tarafından dolayımlanan kendine özgü bir adaba göre tüketilecek, özgül bir nesnedir. (...) Üretim, tüketimin nesnesini, tüketimin gerçekleşme usülünü, tüketimin motivini üretir. Aynı şekilde tüketim de, amaç tayin edici bir ihtiyaç niteliğiyle, üreticinin yöneldiği hedefi üretir."*

Üretim biçimi, aynı zamanda tüketimin niteliğini de yaratıyor. Tüketim, üretim biçimi ve ürünün niteliğiyle birlikte hareket ediyor. Ürün, tüketicisine ulaşabilmek için bir tüketim biçimine ihtiyaç duyuyor. Bunun için, talep yaratılması zorunludur.

Üretim biçimi kapitalist üretim olduğunda, kapitalist üretimin, mutlak sınırsız tüketim gerekliliğiyle sürdürülebilidiği gözönünde tutulduğunda, sözgelimi bir metanın satılabilmesi için talep yaratılması gerekiyor.

Bir parantez. Bilinen anlamıyla arz-talep dengesi, kapitalist sistemde, özellikle de tekelci kapitalizmde artık rafa kalkmıştır. Bu yasanın ihtiyaçlarla sunulanlar arasında dengeli işlemesi mümkün görünmüyor. Birincisi, kapitalist sistemde üretim ihtiyaçlar için değil, tekel karlarının katlanması için yapılıyor. İkincisi, insanlar ihtiyaçlarından çok, sahip olabilme güdüsüyle sık sık, ihtiyaçları olmayan ürünlere yöneliyorlar. Sözgelimi, evine salam yılda belki bir kere giren bir aile, salam doğrama makinası alabilmek için belki de hiç okumadığı bir gazeteyi sırf kuponunu biriktirip bu makinayı alabilmek için o gazeteye talebi artırıyor.

Talep yaratılmasının zorunluluğu dedik. Talebin yaratılması için, tüketim nesnesinin belli nitelikleriyle öne çıkarılması gerekiyor. Modernlik, kalite, ihtiyaç ve benzeri gibi. Ayrıntılara girmek mümkün. Lüks mala talep yaratıldığında, bu malları yine belli bir gelir grubundaki insanlar satın alabiliyor. Ama ikinci bir cephede, daha düşük gelir gruplarındaki insanlar bu malların taklitlerine yöneltilerek tüketime sürülüyor. Örneğin, lüks marka bir spor ayakkabıyı talep edemeyen bir kesim, bunların taklitlerine yönelerek, mokasen ya da kauçuk ayakkabı yerine lüks mal grubundaki bir ürünün taklidine yöneliyor ve belli bir talep yaratıyor.

Sonuç olarak, üretim biçimi beraberinde bir de tüketim biçimini geliştiriyor. Bu tüketim biçiminde, ihtiyaç ya da zorunluluklardan kaynaklanan talep yerine, kapitalizmin meta kültürü ve tüketimine uygun yaşam biçiminin tüketim talebi yerleştiriliyor.

Talebi yaratılan sanat eseri

Üretimin tüketim biçimini de belirleyişi yasasının sanattaki işleyişini de görmek gerekiyor.

İlk örnek resimden. Üretimi dekor biçiminde gerçekleştirilen bir tablonun "tüketim" biçimi, buna kullanım demek mümkün görünmüyor, herhangi bir duvar saati ya da perdenin ötesine geçemiyor. Sanat Fuarları bunun pazarıdır. Üçleme, pazara uygun tablo üretimi, pazar koşullarına göre düzenlenmiş ve başına "sanat" ibaresi konmuş ticarethaneler ve örneğin, halının rengine uygun tabloların üretiminden ibarettir.

Roman, şiir ya da öyküde durum biraz daha farklı.

Marx'ın deyişiyle, "üretim sadece özne için bir nesne değil, aynı zamanda nesne için bir de özne yaratmaktır". Öznel gerçekçi sanat eserinin "tüketicisi"nin yaratılışı da buna denk. Diyalektik bir ilişki var. Kapitalizmin meta kültürü, felesefesi, eğlencesi, yüklediği varlık ve kişilik bilinciyle bir "özne" yaratılıyor. Buna uygun biçimde yaratılan öznenin tüketeceği sanat eseri, ya da bu özneye yönelik üretilen sanat eseri bu özneyi yeniden üretiyor. Tersi, öznenin nesneyle girişiği ilişki için geçerli. Bu özne, böyle eserlere talep yaratarak üretim biçimini etkiliyor.

Öznel gerçekçi sanat eserinin üretimi belli bir tüketim biçimini koşullar ve üretirken, bu eseri "tüketen" özne de üretim biçimini koşulluyor ve yeniden üretiyor.

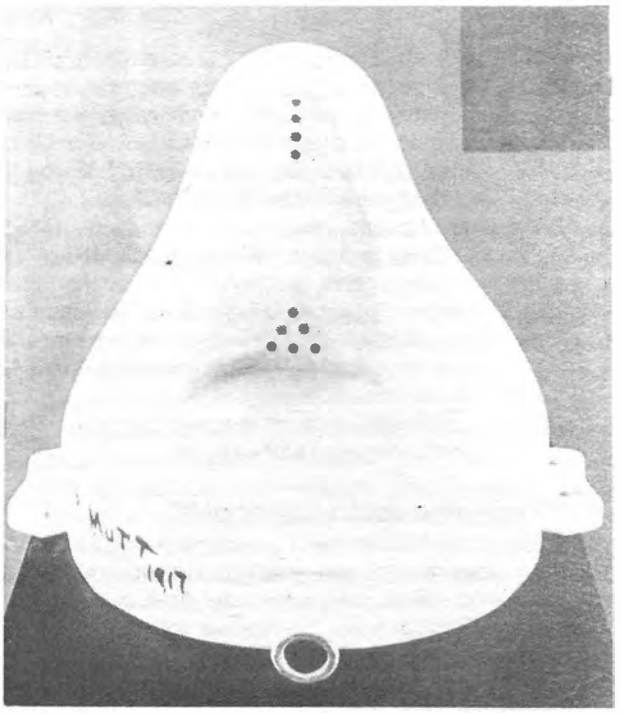
Bu etkileşim içinde tekellerin iletişim ve propaganda araçlarının yerini de ihmal etmemek gerekiyor. Örneğin, falanca yazarın şu sıralar hangi kitabı yazdığı, şu anda nasıl bir eser üzerinde çalıştığı haber oluyor ve meta piyasaya sürülmeden talep yaratma çalışmaları başlıyor. Bir başka türlüsü, bütün ideologların hep bir ağızdan falanca yazarın filanca kitabının nasıl da başyapıt olduğunu, olacağını, bilmem ne ödülünü mutlaka alacağını, falanca dile çevrildiğinde o ülkede nasıl da kapışıldığı türünden propagandalarla işliyor. Kuşkusuz tanıtımla propagandayı birbirine karıştırmamak gerekiyor. Ancak, bütün bunlar tanıtım sınırlarını zorluyor ve hatta propaganda demek bile zorlaşıyor. Pazarda talep yaratmanın yollarından biri olarak ve hatta reklam dili kullanılarak bir tüketim biçimi üretiliyor.

Karsız alana yatırım yapmayan kapitalist, hiçbir şekilde ülke ekonomisini düşünmüyor. Kapitalist işletmenin temel mantığına uygun biçimde toplumun yararını değil, yatırdığı sermayenin karlılığını artırabilecek üretime yöneliyor. Yayınevi ya da dergicilik de bunun dışındaki bir kuralla işlemiyor. Sayısı bir kaçı geçmesi mümkün olmayan yayın emekçisi dışında hiçbir yayıncı, kültürel süreçlere müdaheleyi ya da meta ilişkilerini parçalamayı değil, yayınevine koyduğu sermayenin "marjinal kar"ını hesaplayarak yayıncılık yapıyor.

Böyle bir durumda bu üretim biçimi, tüketim biçiminin belirlendiği bir başka örneği oluşturuyor. Çünkü böyle bir karlılık, ancak kapitalist üretim tüketim yasalarında buluyor.

Metanın biricikliği ya da tarihsizleşen sanat

Ali Şimşek



Duchamp'ın eylemi burjuva sanat anlayışına indirilmeye çalışılan cılız bir darbeden öteye gidememiştir. Fakat saldırmaya çalıştığı estetik anlayış Duchamp'ı da kendi bünyesinde eritmeyi, evcilleştirmeyi bilmiş, bir başyapıt olarak müzedeki yerine göndermiştir

"Bu denli büyük yeniliklerin, sanatların tekniğini olduğu gibi değiştirmesine, böylece doğrudan buluş yeteneğini etkilemesine ve sonunda belki de sanat kavramının kendisini düşünülebilecek en sihirli biçimde değiştirmesine hazır olmalıyız.
Paul Valery (1)

Önemini hep konuyacak olan **Tekniğin Çoğaltabildiği Çağda Sanat Yapıtı** adlı denemesiyle **Walter Benjamin,** baskı, reprodüksiyon ve benzer mekanik yeniden üretim yöntemlerinin sanat yapıtlarının biricikliğini ortadan kaldırdığını, **aura**'sını(*) yokedip tarihsizleştirdiğini vurguluyordu.

Benjamin'e göre, mekanik yeniden üretim yöntemleriyle birlikte yeniden üretilmiş nesne, yani sanat yapıtı, geleneğinin dünyasından kopartılmaktadır. "Aura, sanat ürününün biricikliği, o nedenle de tarihsel varoluşudur. Bunun ortadan kalkması ve yokolmasıyla birlikte, tüm nesneler tarihsizleşmektedir. Nesneler artık her bakımdan birbirinin aynıdır. (2)

Teknolojik çoğaltma yoluyla sanat yapıtının biricikliğinin ve tarihinin, yani aurasının ortadan kaldırılmasına biraz da melankolik bir tavırla yaklaşan Benjamin aynı zamanda bu yöntemin olumlu yönünü de gözardı etmez. Bu çoğaltmanın sanatı demokratikleştirdiğini de öne sürer.

Hemen her şeyin metalaştırıldığı, tüketildiği, pazarda bir mal olarak görüldüğü kapitalist üretim ilişkilerinde, Marx'ın **Grundrisse**'deki tanımlamasıyla söylersek: *"Nesnenin cinnet durumu"*na geçtiği yaşam biçiminde sanat yapıtları tarihsizleştirilerek, geleneğinden ve içeriğinden kopartılarak "Aurası" ortadan kaldırılırken aynı şekilde, sanat yapıtı ya da insandan yana bir estetik deneyimle ilgisi olmayan yığınla nesne **"yapay bir aura"** ile kuşatılarak, estetik bir deneyim olarak sunulabilmiştir. Kısacası **Benjamin**'in de vurguladığı kapitalist üretim ilişkileri nedeniyle, sanat yapıtları, aurasını, biricikliğini yitirirken aynı üretim ilişkisi, asimetrik olarak yapay auralar üretebilmektedir.

Tuvaletten müzeye

Bazı kesimlerin en avangard sanatçı nitelemesini yakıştırdıkları Marcel Duchamp 1917'de düzenlenen bir sergiye, üzerine sadece imza attığı ve "çeşme" adını verdiği bir pisuvarla katıldığında, bütün şimşekleri üzerine çekmişti.

Çok işe yaradığı muhakkak olan, sıradan bir nesne sadece tek bir imza ile sanat yapıtı haline dönüşebilir miydi?

Duchamp'ın eylemi sanatın kapitalist üretim ilişkileri içinde geldiği konumun ironik bir örneğini ve gerçeğini gözler önüne sermektedir.

Bütün herşeyi metalaştıran kapitalizm, metalaştırmayla da kalmayıp, metalaştırdığı nesneleri yapay bir aura ile kuşatıp, ona biriciklik kazandırarak sanat yapıtına dönüştürürken, sanat yapıtlarını da meta ilişkisi içerisinde bir aksesuara, hediyelik eşyaya dönüştürebilmektedir.

Burada soru şu: Pratik yararı dışında hiçbir özelliği olmayan bir pisuvar, üzerine atılan tek bir imzayla sanat tarihinin "devrimci bir amblemi"ne nasıl dönüşmektedir? Böylesine yapay aurayı hangi mekanizma üretmektedir? Hiç kuşkusuz bu üretimde en büyük görev sanat tarihçilerinden sanat eleştirmenlerine, estetikçilerden felsefeci-

sine, eli kalem tutan entelektüel bir elitin üzerine düşmektedir. Günümüzde bu elit öyle bir güce erişmiştir ki bunda sanatın metalaşması, galerilerin yaygınlaşması, karlı bir pazarın oluşması gibi dolaylı ve dolaysız birçok neden vardır, iki yazıyla bırakın bir pisuvarı, bomboş bir duvarı bile bir **"başyapıt"**a dönüştürebilmektedir.

Bu elite dahil bazıları ise bu işi, sanat eleştirmenliği, eksperlik adı altında profesyonelce yapmaktadırlar.

Bu kesim, yapay aura üretiminde, repertuarlarındaki "devrimci bir biçim, başyapıt, sanatın ölümü, üslubun sonu, entalasyon, ready - made" ve benzeri kavramlarla, varolan duruma göre üretilen retoriğin beslediği geniş bir kaynaktan yararlanmaktadır.

Günümüzde yapay aura ve metanın biricikliğini üretme, yalnız sanatla da sınırlı kalmıyor.

Sihirli bir çubuk: Konsept(**)

Duchamp'la birlikte, meta üretiminin kanatları altında sihirli bir sopaya dönüşen, gerektiğinde mucizeler yaratan "Konsept" de sahneye çıkıyordu. Artık sanatsal üretim, buluşa, ilgince, şoka, "zekice" ve sofistike olana dönüşmüştür.

Konsept asıl gücünü ve gelişmesini sanat alanı dışında bugün artık dev bir sektöre dönüşen ve bünyesinde her türlü sanatçıyı istihdam eden reklamcılık sayesinde edinmiştir.

Reklam, metalaşma sürecine girmiş artık-değeri erekleyen nesneyi yapay bir aurayla kılıflayıp, biriciklik kazandırarak "en beyaz, tek çözüm" ve benzeri sloganlarla tüketime sunmaktadır.

Reklamcılık bu işlevini yerine getirirken sanatın her alanında fazlasıyla yararlanmaktadır. Daha doğrusu günümüzde reklamın nerede başladığı sanatın nerede bittiğini kestirmek oldukça güç bir hal almıştır. *Konsept* reklamcılıkla beraber doymayan bir canavara dönüşmüştür. Tarihselliği, geleneği, içeriği birbirinden farklı bir çok şeyi sınırsızca bir arada kullanabilmektedir. Örneğin **Botticelli**'nin Venüs'ü reklamcılığın elinde bir kozmetik ambalajı haline gelmektedir. Tek erek ürünü kılıflayarak tükettirmektedir. Konsept için her şey mübahtır. Tam bir talan zihniyeti egemendir artık. Reklamcılık alanında aura üretimi daha net algılanabilirken, sanat alanındaki üretim daha içten, kuramsal, kendini belli etmeyen bir tarzda oluşturulmaktadır. Fakat kullandıkları yöntem ve dil birbirine benzeyen bir yapıdadır. Metalaşmaya aday bir ürünün karşısındaki reklamcının, metin yazarı, ya da artdirektör denen "sanat yönetmeni"nin tavrı ne ise sanat adına piyasaya sürülen yapıtın karşısındaki sanat eleştirmeninin, estetikçinin, felsefecinin tavrı da odur.

Reklamcı, metalaşan ürünün biricik, kendi alanında devrim yapmış, yenilik getirmiş özelliklerini öne çıkartmaya çalışırken, eleştirmen de sanat olmaya aday yapıtın "ne kadar devrimci olduğunu, geleneği nasıl devirdiğini, estetik düzlemde ne tür yenilikler getirdiğini" vurgulamaktadır.

Her iki alanda da tarihi, bir **devrimler çöplüğüne** dönüştürmekte birbirleriyle yarışmaktadırlar.

Herhangi bir pisuvar bugün başyapıt olarak müzedeki yerini almış ve halen üzerine ciltlerce kitap, yüzlerce makale yayınlanabiliyor, sanat tarihindeki "devrimci amblem"lerden biri olarak nitelendirilebiliyorsa yapay aura'nın gücü ortadadır.

GERÇEK BİR BAŞYAPIT

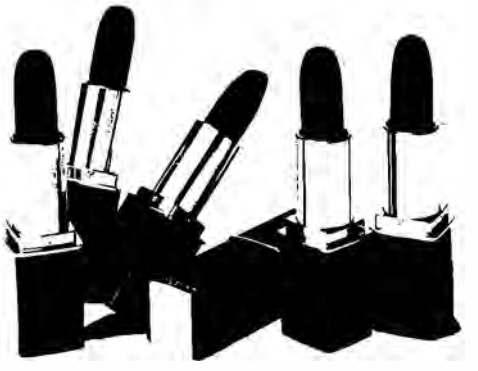
LANCÔME'DAN YENİ MAT RUJ SERİSİ

Tam anlamıyla **mat** ve sofistike LANCÔME'dan beş ayrı tonda mat ruj. Yumuşacık bir dokunuşla dudaklarınıza kazandıracağı benzersiz mat rengin zerafetini keşfedin. Mat ruj, formülündeki ciltli jel ağ örgü sayesinde yumuşaklığın, rahatlığın ve kalıcı rengin eşsiz dengesini sağlar.

Mat rujun mükemmel bakım etkisiyle, renk de kendini gösterir.

Pembeden kahverengiye, kırmızıdan oranjın tonlarına kadar uzanan geniş renk yelpazesiyle, dudaklarınıza mükemmel görünüş sağlayan mat etkiyi ve baştan çıkarıcı saf rengi kazandırır.

Benzersiz bir ruj... Yaşam boyu yanınızdan ayıramayacağınız ROUGE ABSOLU MAT serisi... Rujda modern sanatın yaratıcısı Lancôme'dan.



Günümüzde sanat eleştirmenlerinin kullandığı dille reklamcının kullandığı dil yer yer benzerlikler taşımakta, kullanılan yöntemler karşılıklı ödünç alınıp verilmektedir.

Duchamp'ın eylemi burjuva sanat anlayışına indirilmeye çalışılan cılız bir darbeden öteye gidememiştir. Fakat saldırmaya çalıştığı estetik anlayış Duchamp'ı da kendi bünyesinde eritmeyi, evcilleştirmeyi bilmiş, bir **başyapıt** olarak müzedeki yerine göndermiştir.

(*) Benjamin Aura'yı, sanat yapıtlarının atmosferi, üretildiği tarihsel dönemin ve geleneğin yapıt üzerindeki önemini, tarihsel tanıklığını vurgulayan bir anlamda kullanmaktadır. Sanat yapıtının şimdiliği, "burada"lığı ve biricikliği.

(**) Concept veya Konsept, Türkçe'de sözcük karşılığı KAVRAM anlamına gelmekle beraber uygulamada, özellikle de reklamcılıkta, buluş, fikir, yaratım, vurucu olan ve benzeri anlamlarında kullanılmaktadır. Sözcük karşılığı olan 'kavram' anlamında kullanılma alanı çok sınırlıdır.

(1) Benjamin'in adı geçen denemesinin epigrafından alınmıştır.

(2) Ayrıntılar için W. Benjamin'in Pasajlar (Yapı Kredi Yayınları Çev. Ahmet Cemal) ve Estetize Edilmiş Yaşam (Dost Yayınları, derleyen Ünsal Oskay)

Aydın ve 'marksist aydın'

Fuat Özdinç

Erdal'a, Vedat'a ve diğerlerine...
Bilme ile yapmanın diyalektiğini yakalayanlara...

SSCB anayasasının 19. maddesinde şu hüküm vardı: "SSCB'nin toplumsal temeli işçilerin, köylülerin ve aydın kesiminin kopmaz bağlaşıklığıdır". Sovyet toplumunun temel kategorilerinden biri sayılmıştır aydınlar. Maddenin ne denli gerçekleştiği tartışmasına girmeden bu yazıda sosyal bir kategori olan aydın ve "marksist aydın" sorgulanacak daha doğrusu tartışılmaya çalışılacaktır. Marksist aydın parti sorunsalı çerçevesinde incelenecektir.

Tarihsel temel

Tarihsel-toplumsal bir kategori olarak aydın üretici güçlerin belirli bir gelişme evresinde doğmuştur. Gerçekten de ancak işbölümünün, maddi ve entelektüel, ortaya çıkışından sonradır ki aydın denebilecek bir kesimden sözedilebilsin. "İşbölümü, ancak maddi ve entellektüel işbölümü meydana geldiği andan itibaren gerçekten işbölümü haline gelir. Bu andan itibaren bilinç mevcut pratiğin bilincinden başka bir şey olduğunu gerçek bir şeyi temsil etmeksizin bir şeyi **gerçek** olarak temsil ettiğini sanabilir". (1) Böylece bir sınıfın ideolojisi, o sınıfın aktif üyeleri tarafından oluşturulmayabilir. Sınıfın kategorik olarak farklı bir bölümü bunu oluşturabilirler. Örneğin: "Burjuva ideolojisi burjuvazi olmadan olamaz ama burjuva ideolojisini kendi sistematiği içerisinde bir ideoloji olarak oluşturan, kapitalistin **kendisi** değil, burjuva ideoloğudur." (2) Zaten aydınları da kapsayan "sosyal kategori deyimi, esas rolü devlet kurumları içinde ve **ideolojide fonksiyon** (vurgular benim- F.Ö.) görmek olan sosyal unsurlar topluluğunu amaçlar ". (3) Bu fonksiyon, görmenin maddi temeli diyalektik bir sürecin sonunda oluşur. Gerçekten de "maddi ve entellektüel işbölümü ile birlikte toplumsal bilinç biçimlerinin, yani bilimin, felsefenin, dinin vb. verilmiş belli tasarım öğeleri temeli üzerinde geliştirilmesini ve onların işlenmeye devam edilmesini üstlenen ya da kendine iş edinen bireyler ortaya çıkar". (4) Bu bireyler sınıfın aktif üyelerinden ayrı bir kategori oluştururlar ancak yine de o sınıfın üyesi olmaya devam ederler. Aydınları veya düşünsel yaşamı gerçekleştiren emekçiler sınıflarüstü değillerdir. Aynı zamanda kategori farklılığı onları sınıf dışına da itmez. Örneğin tarafsız yapmaz. Çünkü "tarafsız" aydın diye bir şey olamaz.

Sözcük anlamıyla "Girişim ve kişiliğiyle birlikte çalışması, zihinsel çaba gerektiren, genellikle bu yönü fiziksel uğraşa baskın kişiye aydın emekçi denir". (5) Aslında aydın tanımında da bir muğlaklık vardır. Bir çivi çakan kişi kas ve sinirle iş görür. Ancak çivi çakmanın bile bir bilgisi, zihinsel yönü vardır. Sorun da burada ya. Kas ve sinirle harcanan emek, işin zihinsel yönünden daha fazladır.

Gerçi aydın tanımı üzerinde pek uzlaşmaya varılmamıştır. Aydın nedir, aydın olmak ne demektir sorularının tek bir karşılanmış cevabı yoktur. Örneğin burada üç tanım verilecektir. İlki Paul Baran'ın tanımı. "Baran önce 'tüm tarihsel sürece duyulan ilgi'yi sonra kendi alanı ile diğer alanlar arasında bağlantı kurabilme yeteneğini, nihayet parçaları aşıp bütünü görebilmeyi aydını belirleyen temel özelliklerden sayıyor". (6) Görüldüğü gibi Baran, aydın olmayı belirleyen ölçütleri düşünsel etkinliklerde arıyor. Ancak Gramsci (7) aydınların "düşünsel faaliyetlerinin hangi toplumsal ilişkiler çerçevesinde" sürdürüldüğünün belirlenmesine de önem veriyor. Dahası aydın olma işlevini sözkonusu aydının toplumsal ilişkilerine bağlıyor. (8) İçinde yeraldıkları toplumun ulaştığı gelişim seviyesine bağlı olarak konumları da farklılaşabiliyor. Fikret Başkaya ise iki ayrı tanım yapıyor. (9) Sosyolojik anlamda bilgi taşıyıcısı olarak tanımlıyor aydını. Onun karşısına koyduğu entelektüel ise "Egemen olan sınıfların ve devletin her türlü politika ve uygulamalarını eleştirebilen, (...) sorunları sadece ulusal planda değil, evrensel planda ele alıp kavramaya çalışan kişidir". (10)

Aydın tanımı üzerinde ortak olan bir yön var; o da şu: Aydının yaptığı işte zihinsellik egemen olacak. Bu, işin gerektirdiği bilginin özgül bir nitelikte olmasını da içerir. Aslında aydınlar da üniversitelerde doğduğundan, bilgileri çağın bilimlerine uygun olarak zorunlu bir özgüllük gösterir. Çünkü "üniversiteler insanın aklına kalıcı biçimde düzenlenen, bir yapma, anlatma ve yayma biçimi verdiler". (11) Gerçekten ilk üniversiteler, "Eski Yunan ve Roma'nın felsefi öğretim ve araştırma kuruluşlarının mirasçısı olarak (...) Hristiyan Batıda ve İslami Doğuda genel dini örgütlenmeler içinde özel biçimleri ile yer aldılar". (12) Ancak dini örgütlenmelerin içindeki bu özel kuruluşlar, Hristiyan Batıda, feodalizmin çöküşüne bağlı olarak giderek laikleştiler. Bu elbet uzun mücadelelerin ürünüydü.

Sorun üniversite tarihi değil. Ancak üniversiteler, öğretim ve eğitimin laikleştirilmesi ve aydınların doğuşunda önemliydi. Kuşkusuz üniversitenin doğuşundan önce

Matbaanın bulunuşu bilginin salt soylular sınıfına ait tekeline büyük bir darbe vurmuştu. Kapitalistlerin vasıflı emeğe ihtiyacı vardı ve bu da üniversiteden, genel veya özel eğitimden geçiyordu. Bir sıfat olarak aydın, giderek farklı sınıflardan çıkmaya başlamaktaydı. Sadece soylular sınıfından, egemenlerden değil, ezilenlerden sömürülenlerden çıkmaktaydı aydın.

de toplumların aydınları vardı. Daha doğrusu aydın işlevini gören filozoflar, tarihçiler vb. vardı. Fakat bunlar, içinde bulundukları toplumun egemen sınıfının bir parçasıydılar. Diğer sınıflardan insanların aydın olabilme şansı sıfırdı. "Sözkonusu olan yalnızca bir soylular sınıfıydı". (13) Okuma-yazma olanağına sadece egemenlerin kavuşması, pahalı elyazması kitapları sadece onların alabilmesi bu durumu sağlamaktaydı. Bilgiyi yalnız iktidardakiler edinebiliyordu ve zaten bilgi iktidardı. Doğuda da bu böyleydi, batıda da...

Ancak feodalizm de giderek çöküyor, yerini kapitalizme bırakıyordu. Matbaanın bulunuşu bilginin salt soylular sınıfına ait tekeline büyük bir darbe vuruyordu. Üniversiteler ve matbaa ile bilgiye ulaşmak kolay, elde etmek ise ucuz oluyordu. "Kültür artık toplumsal yükselişin temel bir öğesi, modanın bir parçası haline geliyor"du. (14) Kapitalistlerin vasıflı emeğe ihtiyacı vardı ve bu da üniversiteden, genel veya özel eğitimden geçiyordu. Bir sıfat olarak aydın, giderek farklı sınıflardan çıkmaya başlamaktaydı. Sadece soylular sınıfından, egemenlerden değil, ezilenlerden sömürülenlerden çıkmaktaydı aydın. Bu anlatılanlar Hristiyan Batı için geçerli. İslami Doğu ise önce batının en karanlık dönemi yaşadığı çağda dünya uygarlık tarihine en büyük katkısını gerçekleştiriyordu. Ne var ki yine de bilginin skolastik, dinsel niteliği, toplumların gelişme düzeyi aydın denebilecek kesimi egemenlerden çıkarıyordu. Zaten kapitalizmin gelişmesiyle beraber doğu giderek batılı kapitalistlerin sömürgesi haline geliyordu.

Kentlerin büyümesi, sanayiin gelişmesi ilk defa Avrupa'da ortaya çıkan yeni tipte bir aydını ortaya çıkarıyordu. Gerçekten de o döneme değin yazarlar, kültür adamları, filozoflar aydın sayılıyorlardı. Gramsci'nin deyimiyle bunlar "geleneksel aydınları" oluşturuyorlardı. Ancak maddi üretimin gereksinimleri doğrultusunda eğitim gören teknik elemanlar, mühendisler de aydınlar arasına katılmaya başlıyordu. Kapitalizm insan emeğin tüm alanlarında büro çalışanlarının ve meslek elemanlarının sayısını özel bir hızlılıkla artırmakta ve aydınlara artan bir talep "yaratmakta"ydı. (15)

Lenin yukardaki son cümleyi 1899 sonunda, bir eleştiri de yazmış. Oysa çağımızda da değişiklik yok. Sermayenin organik bileşiminin artışı, hizmet sektörünün genişlemesi kapitalizmi şiddetle vasıflı emeğe yöneltiyor. Öyle ki neredeyse herkesi üniversiteli yapacak. Kapitalizmdeki arz-talep yasası gereği üniversite bitiren kişiler de artık daha az kazanmaya başlıyor. Giderek burjuva ile işçi sınıfı arasındaki eski konumunu kaybetmeye, işçi sınıfına yaklaşmaya başlıyor. Bir emekçiye, düşün emekçisine dönüşüyor, sermaye kesiminin ücretli işçisi oluyor. Eski özerk ve dokunulmaz konumunu kaybediyor. Bu maddi üretimin bizzat içinde yaşayan teknik elemanlar için daha fazlası geçerli çünkü "maddi üretim 'sürekli yeniden üretimin' temel koşuludur. Üretim alanı dışında kalan ücretli aydınlar maddi üretimle aynı tempoya sahip olmayan bir çalışma içindedirler. Bu yüzden kapitalist sömürünün ağırlığını doğrudan doğruya duymazlar." (16) Bundan dolayı olacak, siyasal iktidara karşı yazarların ve diğer maddi üretim alanı dışındaki aydınların tarzı daha mesafeli, eleştireldir. Kategorik biçimde "tüm yazarlar siyasal iktidara tavır alır" demek nasıl yanlışsa "tüm teknisyenler düzene eklemlenmiştir" demek de o denli yanlış olur. Belirtilmek istenen, üretim yaptıkları alanın kendilerine sunduğudur. Ayrıca şu da var: Her sınıfın kendi aydını vardır. İşçi sınıfının da aydını vardır, burjuvazinin de. Bir sınıfın aydını olmak için de illa o sınıfın üyesi olmak gerekmez. Yaşam biçimi ve bilincinin aydını olmaya çalıştığı sınıfın yanında olması yeter. Örneğin burjuva olan proletarya aydınlarının olması gibi. Örneğin Engels gibi...

Leninist örgütlenme ve marksist aydın

Aydın üzerine şimdiye dek incelenen tarihsel temel üzerinde, sınıf mücadelesi içinde aydının konumu nedir sorusu önem kazanmaktadır. Sınıf mücadelesinin aracı olan parti içinde konumu nedir, ve nihai soru: Marksist aydını, "marksist aydın" yapan nedir?

Lenin'in marksizme katkılarından belki de en kapsamlısı örgütlenme modelidir. Lenin'in örgütlenme modeli, Lenin'in politik kuramına kopmaz bir şekilde bağlıdır. "Leninizmde örgütlenme düşüncesinin yeri temeldir. Devrimi yapacak olanın örgütlenmesi ve devrimi doğuran toplumun örgütlenmesi". (17) Bununla beraber "Lenin'in örgüt düşüncesi, devrim olgusunu, devrimin güncelliğini şart koşar". (18)

Leninist örgütlenme modeli en iyi Lenin-Martov ya da Bolşevik-Menşevik polemiklerinde bulunur. Lenin'in iki ünlü eseri bu konuda menşeviklerle yapılan polemiklerle doludur. Ancak Lenin **Ne Yapmalı** ve **Bir Adım İleri, İki Adım Geri**'de polemiklere girişirken yöntemi gereği kendi görüşlerini de açıklar. Buna göre "Martov, hareketin içinde bulunduğu gerçek durumla uygunluk içinde bireysel grupların güçlü özerkliğe sahip oldukları, sınırları iyi tanımlanmamış bir parti istiyordu; kendisine sosyalist diyecek herkesi geniş ve gevşek biçimde kucaklayacak, ajitasyon partisi. Oysa Lenin özerkliğin ve yerel grupların bağımsızlığının üstesinden gelmenin ve

böylece onların geri politik gelişmeleri nedeniyle sözünü etmeye değmeyecek aşırı basitleştirilmiş ve kemikleşmiş fikirlerinin taşıdığı tehlikelerden kaçınmanın önemli olduğunu hissediyordu. Kararlı ve sıkı biçimde örgütlenmiş bir parti istiyordu". (19) Lenin, Martov'a saldırırken Martov'un önerilerinin ya da menşevik örgütleşmenin ancak kaçkın burjuva entellektüellerine yarayacağını düşünüyordu. "Martov yoldaşın formülü, geniş proleter katmanlarının çıkarlarını savunur **görünür, gerçekte** ise proleter disiplin ve örgütlenmeden kaçınan **burjuva entellektüellerinin** işine yarar. Hiç kimse çağdaş kapitalist toplumun **özel bir tabakası olarak aydınların kesinlikle bireycilikle,** disiplin ve örgütlenme konusunda kabiliyetsizlikle karakterize edildiklerini inkar edemez (örneğin Kautsley'nin aydınlar üzerine yazdığı ünlü makalesine bakınız). İşte bu aydınları proletaryadan olumsuz yönde ayıran bir özelliktir; bu proletaryanın çok kere hissettiği, aydınlardaki tutarsızlığın ve zayıflığın başlıca nedenlerinden biridir". (20) Gerçekten proleteri karakterize eden özelliklerin başında disiplin gelir. Maddi üretim, sıkı bir disiplini gerektirdiğinden proleterler de disiplinli olurlar. Oysa aydınlar üretimde bulundukları alanda tek başınadırlar. Bu da onların bireyciliklerine, disipline gelmemelerine yolaçan özelliklerinin oluşmasına neden olur. Bunun için "Lenin marksist entellektüelin, yerel düzeyde proleterlerin **ideolojik** disiplinine ihtiyacı olduğunu, aksi halde sadece yerel disipline değil, Rus devriminin ekonomik özü tarafından teorik olarak disipline edilmeye de direndiğini belirtmiştir". (21) Disiplin parti için neden önemli? Öncelikle devrimci mücadelenin zorluklarının üstesinden gelmenin yolu disiplinden geçmektedir. Bununla beraber "Parti sadece disiplin yoluyla kollektif iradeyi pratiğe, dönüştürebilir, oysa burjuva özgürlük kavramının ortaya konması bu kollektif iradenin kendini oluşturmasını önler ve böylece partiyi hareket yeteneğinden yoksun, bireylerin gerçek toplamına dönüştürür". (22) Bu da şunu getirir: "İşçi ve aydın arasında görev ve sorumlulukların alınmasında bütün ayrıcalıklar üstünlükler vs. silinir". (23) Lenin'in ve leninist örgütlenmenin yukarıda sayısı biraz fazla kaçan alıntılarında gösterdiği gibi aydının örgütlenmedeki yeri konusunda belirttikleri somut ve açık. Aydın parti disiplinine uyacak ve kendine verilen görevleri yerine getirecek. Bu arada kendi iradesi hiç olmayacak mı? Örgütlenme içindeki her bireyin iradesini ortaya koyma hakkından ne fazla ne eksik biçimde elbette olacak.

Christopher Caudwell ve Georges Politzer ölene dek parti disiplininden ayrılmayan marksist aydınların tipik örnekleridir. Çekoslavakya KP genel sekreteri Julius Fuçik bir başka kanalda önderdir. Nâzım Hikmet bir dönem TKP genel sekreterliği yapmış ve ölene dek partili kalmıştır. Sorun marksist, partili aydınlarda değildir. Partili olmayan ancak marksist olduğunu söyleyen aydınlardadır sorun. Bunlara marksist aydın denilebilir mi? Örneğin İsmail Beşikçi, Haluk Gerger, Fikret Başkaya, Yalçın Küçük marksist aydın değil midirler? Buna cevap olarak şu sonuç çıkarılabilir:

Sonuç

Marksist aydın, pratik ile teorinin, "yapma" ile "bilme"nin

Christopher Caudwell ve Georges Politzer ölene dek parti disiplininden ayrılmayan marksist aydınların tipik örnekleridir. Çekoslavakya KP genel sekreteri Julius Fuçik bir başka kanalda önderdir. Nâzım Hikmet bir dönem TKP genel sekreterliği yapmış ve ölene dek partili kalmıştır. Sorun marksist, partili aydınlarda değildir. Partili olmayan ancak marksist olduğunu söyleyen aydınlardadır sorun. Bunlara marksist aydın denilebilir mi? Örneğin Ismail Beşikçi, Haluk Gerger, Fikret Başkaya, Yalçın Küçük marksist aydın değil midirler?

Karl Rössing, 1928

Duruşma

Nikolai ve Elena'ya

Kaç gecedir uykularım bölük
yüreğimin ortası delik
sallanır, bir darağacı olur gönderi,
kurşuna dizilir ardından,
bir securitad üyesidir çünkü.

Kaç gecedir uykularım soğuk
boğuk mu boğuk
geliyor zafer çığlıkları
çığlığından kan damlıyor
alçak uçan bir karganın
alçak uçan ama
batıya, hep batıya doğru...
Boğuk geliyor sesi:
"Çavuşevs nu ma ye!" *

Kaç gecedir rüyalarım diri
gazeteden okuduğum her bir haberi
her bir yalanı kesip saklıyorum,
yüreğimin ortası delik,
sizin dökülmeyen gözyaşınızla
ağlıyorum.
Duvarın dibinde bir avuç kan,
ve göklere kalkan
yumrukları görüyorum.
Ve duyuyorum ağır ağır
tarihin ötelerinden
hükmünü okuyor işçi mahkemesi.

Kaç gecedir uykularım sessiz
ıssız bir dünyada sesimi arıyorum
yükseldikçe yükseliyor bir kara bulut
yüreğimin ortası delik
"güneşe hep güneşe" diyor sesim
duyuyorum
boğuyorlar bir sabah vakti
yargılanıp kurşuna diziliyorum.

* *"Çavuşevs yok artık!"*

Sertan Batur

diyalektiğini en iyi yakalayan kişidir. Dolayısıyla sınıf mücadelesinde konumunu kavrayabilir. Ancak sınıf mücadelesinin belirli bir anında sınıfların konumu, egemen sınıfın ideolojik hegemonyasının toplum içinde etkinliği ve devrimci mücadelenin gelişim derecesi gözönüne alındığında tek tek aydınların pratiği marksist aydınların pratiğiyle aynı işlem görür. Bunun için, örneğin yukarda sayılan aydınların partisiz oluşları onların marksist aydın kimliğinden hiçbir şey eksiltmez.

Bu yazıda, belki "marksist aydın" kavramı daraltılmıştır. Ama daha da yükselmek için fazlalıkları atmak gerekir.

Daha yükseklere...

Notlar:

1. Muzaffer Erdost, **Ülke,** sayı: 5, 1978, s. 12

Muzaffer Erdost'a sağladığı kaynak ve önerilerinden dolayı teşekkür ederim...

2. Muzaffer Erdost, agd, s. 11

3. Nicos Poulantzas, **Yeni Adımlar,** 1976, sayı: 19-20

4. Muzaffer Erdost, agd, s. 12

5. Luis Bodin, **Aydınlar,** Ayko Yayınlar, s. 12

Türkçede "aydın" kavramı üç ayrı sözcükle anlatılmaktadır. Münevver, aydın ve entellektüel. Yazıda, üçünün aynı şeyi gösterdiği inancıyla, aydın kullanılıyor.

6. Metin Çulhaoğlu, **Sosyalist Politika,** sayı 1, s. 25

Baran'ın kitabına ulaşamadığımdan Çulhaoğlu'nun özetini kullanmak zorunda kaldım.

7. Gramsci'ye gönderme yapmadan, yazılan aydın incelemesi hemen hemen yok gibi, ben de bu geleneğe uydum.

8. Buradaki belirlemeler için bkz; Zeynep Pınar, **11. Tez,** sayı: 2, s. 242-243

9. Entellektüel ingilizce "akla ilişkin" anlamına geliyor.

10. Fikret Başkaya, **Paradigmanın İflası,** Doz Yay. 1. Baskı, s. 15

11. Luis Bodin, **Aydınlar,** s. 20

12. Deniz Öğüt, **Üniversite Tarihi Üzerine- 1,** Yeni Olgu, Yeni Dizi, sayı: 1, Ocak 1984, s. 40

13. Luis Bodin, **Aydınlar,** s. 20

14. Lois Bodin, **Aydınlar,** s. 28

15. V. İ. Lenin, Aydın Kesimi Üstüne, çev: Necmiye Alpay, Başak Yay. s. 24

16. Antione Casonova, **Aydınlar ve Sınıf Mücadelesi,** çev: Mehmet Çimen, Bilim Yay.

17. Marcel Liebman, **Lenin Döneminde Leninizm-1,** Çev. Osman Akınhay, Belge Yay. s. 16

18. György Lukacs, **Lenin'in Düşüncesi,** çev. Mehmet Zoralı, Belge Yay. s. 27

19. John Molyneux, **Marksizm ve Parti,** çev. Yavuz Alagan, Belge Yay. s. 61

20. V. İ. Lenin, **Bir Adım İleri İki Adım Geri,** çev. Hatice Bahar, Temel Yay. 1975, s. 87

21. John Malyneux, Age, s. 65

22. Georg Lukacs, **Örgüt Sonunu Metodolijisine Doğru- 1,** Sosyalist Politika, sayı 1, Mayıs 1994, s. 107

23. Henri Lefebvre, **Lenin,** çev: Rasih Nuri İleri, Yalçın Yay. 3. Basım, Kasım 1990, s. 395

Bölük pörçük uykulardan kalan üç uyak

2. tabure üstünde geçen uykular

Uzun bir haziran gecesi, rüzgar epey yavaş esiyor
gökyüzü yıldız yıldız, balkonda yıldız seyrediyor.

Yataktan çıkar çıkmaz
eli sigarayı buldu, yüreğini dinledi, su içti
didinme hiç, dedi kendine, uyku muyku
yok bu gece,
peki niçin,
kocasını mı gönderdi savaşa
o bir içim kıza sevdalanmış tutuşuyor mu
hasta çocuğuna ilaç parası mı bulamıyor
evsahibi evden çıkın mı dedi.

Derdi neyse besbelli canını acıtıyor
ağlamıyorsa da gözleri koyu nem, düşünüyor, çarem ne
ne yapsam,
hayatıma baştan başlayabilsem...
ta en baştan...

Yine balkonda
taburenin üstünde bir başımayım
herkesin derdi kendine, kime gel dersin
kim gelir,
onun herkes dediği saysan beş on kişi
atölyeden Beşir, Ali Ihsan, Osman, Kerem
çalışırken şarkı içer
iç çekerler,
bu sene içerdeyim dedikçe patron
pezevenk, kızın yine yazokuluna gidiyor ama
sabahleyin pastırma kokusu eksik olmuyor ağzından
derler çaktırmadan
sonra her gece birinin uykusu kaçar
yazık, buna rağmen onlar kendini yalnız duyar.

Işte bak
kendini heder ediyor, bitiriyor, bir başıma neye
bilsem, nasıl gücüm yeter,
hayatıma baştan başlayabilsem...
ta en baştan...

Yapamıyor, içindeki dünya elden ayaktan düşüyor
böyle böyle yaşamaktan da yıldızlardan da soğuyor.

Müfit Gürgün

Anatolij Orekhov

Gün olur söze yazılır

Kemal Özer

7 Kasım 1994 (Ankara)

İki gündür Ankara'dayım. Bir söyleşi için. Şu an, dönüş için yola çıkmayı bekliyorum. Güzel bir müzik var bulunduğum yerde. Hava güneşli, ama soğuk. Birazdan yola çıkacağım ve dönüp ardımda kalanlara bakmak istiyorum.

Söyleşi **İnsancıl**'ın Ankara'daki okurlarıyla yapıldı. Onların isteğiyle ve katılımıyla. Sık sık karşılaştığım durumlardan biraz değişik. Bir derginin okurları belki ilk kez böyle bir şey yapıyorlar. Kendi aralarında yardımlaşarak bir yer tutuyorlar ve orayı temsilcilik haline getiriyorlar. Yukardan değil de tabandan geliyor davranış ve düşünce. Nitekim okuru oldukları dergiye her bakımdan sahip çıktıklarını gösteren başka belirtiler de var: Borçları aralarında topladıkları paralarla ödüyorlar ve dergiyi batmaktan kurtarıyorlar.

Bütün bunlar, önemli birçok şeyin göstergesi. Öncelikle, insanların birikmiş bir 'dile getirme' gereksinimleri olduğunu, konuşmak istediklerini, konuşulanlara katılmak istediklerini anlıyoruz. Yalnız konuşmakla yetinmiyor bu insanlar. Düşüncelerini davranışlarıyla bütünlüyorlar. Bunda bir güzellik buluyorum. Ayrıca önemsiyorum. Ardından başka şeylerin geleceğini, kök salacağını, yayılacağını düşünüyorum.

Söyleşinin başlığını "İkinci Yeni'den Toplumcu Şiire" koymuştum. Tanışma ve konuşma sırasında, izleyenlerin kendilerini çok iyi donattıklarını gördüm. Belli bir birikim içindeydiler ve aralarında tutarlılık bulunan bir topluluk oluşturmuşlardı. Vardıkları sonuçlara, bir ön kabulle değil, tartışılarak varılmıştı. Olgundular; kimse kendini gösterme yarışına kalkmıyordu. Sevimliydiler; kimse bilgiçlik taslamıyordu. O kadar ki, adını sorduğumda söylemek istemeyen, 18. yüzyıl Fransız toplumunundan olduğunu vurgulayan Artun bile, şaşırtma amacı taşımıyordu. Arkadaşlarının arasında sevimli bir renk gibi duruyordu.

Evinde konuk kaldığım müzik öğretmeni Fatih'le konuşurken, bir kaygısını paylaşmadan edemedim. Çoğu gençti ve öğrenciydi katılımcıların. Öğrencilik bitince hem Ankara'dan gideceklerdi, hem bugünkü konumlarından. Oysa kurulan temsilcilik sürmeliydi. Dal budak salarak, genişleyerek. Bunun için de, öğrenci gençliğin dşında da katılımcıları olmalıydı. Çalışan kesimden, emekçilerden. Bunun kaygısı duyulmalıydı.

29 Kasım 1994

İki gün önce, yola çıkmadan başladığım satırlar, şimdi okuyunca hem bitmiş görünüyor, hem yarım. Anımsamaya çalışıyorum: Yazmak istediğim daha neler vardı? Yaptığım konuşma sırasında, iyi yetişmiş bir izleyici karşısında olduğumu düşünmüştüm. Genellikle görülmeyen bir şeydi bu. Konuşmacıyı tanımazlardı dinlemeye gelenler. Okumamış olurlardı. Yalnızca tanımak, bakmak, sararsa sürdürmek, sarmazsa çekip gitmek ü-

zere gelirlerdi. Dinleyişlerinden, bakışlarından, davranışlarından, sorularından kolayca anlaşılırdı. Bu kez öyle değildi. Konuşmacının yapıtlarını, düşüncelerini, geçtiği yolu bilenler çoğunluktaydı. Belli bir okumadan, bilgilenmeden geçip de gelmişlerdi. Bunu **İnsancıl** dergisi mi sağlamıştı? Tek başına değil, ama büyük katkısı da olmuştu anlaşılan. Bu da sevindirici bir şeydi. Bir derginin gerçekleştireceği şeyler olmalı diye düşündüğüm için sevinmiştim.

Konu İkinci Yeni'yle ilgiliydi, toplumculukla ilgiliydi. Bildiklerimi, yaşadıklarımı paylaşmaktan keyif aldım. Hatta zaman zaman coştum. Gelişmek, derinleşmek isteyen genç insanlara ışık tutuğunu, tutabileceğini düşündüm bütün bu konuşulanların. Onlarda araştırmaya, ayrıntılara inmeye merak uyandırdıysa işlevini yaptı sayılır.

24 Aralık 1994 (Ankara)

Aşağı yukarı bir ay sonra yine Ankara. Bu kez Evrensel Kültür Merkezi'nin açılışı uğruna bir gece düzenlenmişti. Son bir ayda geçmek bilmeyen bir sayrılıkla yola çıktım. "Gitmemeliyim, evde kalmalıyım" diye diye. Bütün buluşmalar için birkaç ay takvim kapama kararı ala ala. Bir yandan da, sayrılığın insanı nasıl bencilleştirdiğini bir kez daha düşünerek. 94, benim için her şeyin genişlediği, yaygınlaştığı bir yıl oldu. Kendime ayıracak zaman azaldı, gün geçtikçe de azalıyor. Bir bakıma, istediğim bir şeydi: Yazdıklarımın daha geniş kitlelere ulaşması. Onaylanmak gibiydi üstelik. Şimdiyse elimden çekilip alınan zamanla eşdeğerli. Sayrılığıma bunun sıkıntısı da ekleniyor.

Bir şey daha: Nitelik sorunu önem kazandı. Katıldığım gecelerin nitelikçe değişmesi, gelişmesi kolay olmayacak, bunu biliyorum. Ama yine de sabırsızlık duyuyorum zaman zaman. Dün gece de öyle oldu. Coşkulu bir kalabalık vardı. Ama izlenceye katılanların daha titiz seçilmesi gerektiğini düşündüm. Özelikle saz çalıp türkü söyleyen bir genci dinlerken. "Yeni bir dünya, yeni bir kültür, yeni bir insan" amaçlanan geceye yakışmıyordu. Ne alkış avcılığı uğruna slogan atılması, ne coşturmak uğruna söylediği türküler.

Yıllar önceki geceleri anımsadım. Daha çok sesini yükseltenin daha çok alkışlandığı. Türkülerin birtakım sloganların aracı haline geldiği. Sanatsal düzeyin alabildiğine gözardı edildiği. Bir an, onca yıl sanki geçmemiş gibi geldi. Ya da, hâlâ yerimizde saydığımız. İzleyicide zaten yıllanmış bir birikim var. Sapla samanı birbirinden ayıramayan bir beğeni karışıklığı. Bu beğeniyi değiştirmek için yola çıkılıyorsa çok dikkatli olmak gerekmez mi? İzlenceyi yaparken ve sanatçıları seçerken, beğeni asıl ölçüt olmalı. Kitledeki kafa karışıklığını sürdürmeye yarıyacak seçimlerden kaçınılmalı. Alışılan azaltılırken, yeni bir üslûp ve nitelikle tanıştırma artırılmalı. 'Sen nitelikli olanı hak ediyorsun' dediğin kişilerden nitelikli olan esirgenmemeli.

Aralık: Bir hüznün penceresinden aşk dizeleri

2.

Ne zaman usuma düşsen
bir Neruda dizesi dökülür dudaklarından
dize biter
başlar gezmeğe soluğun
kendimi bir
portakal bahçesinde bulurum.

Uzar bahçe çiçeklenir dudağın
başlar toprağın güneşle oynaşı
giyinir en güzel elbiselerini aşk
ne zaman
bir portakal çiçeği düşünsem
Şili'li bir kız öpmüş olurum.

Süleyman Güner

Yirminci yüzyıla kafa tutanlar: Christopher Caudwell (*) (3)

Hazırlayan:
Ahmet Fethi

Kathe Collwitz, 1924

Caudwell'in düşüncesine göre nesnel bir diyalektikten, kendinden diyalektik bir doğadan söz etmek olanaksızdı. Diyalektik, kendi başına özneden ya da nesneden çıkmıyordu. Özneyi nesneden ayırmak, ya da hangisinin diğeri olmadan kendinde olduğunu kesin olarak bilmek olanaksızdı. İnsanın doğa ile ilgili söyleyebileceği her şey, insanın doğayla etkileşimi sonucu ortaya çıkıyordu. İnsan, dışardan gözlemci olamaz ve doğayla ilgili bilgisi dışında doğayı tanıyamazdı. Bilinen doğa, insan toplumunun bir ürünüydü.

Doğa bilgisine emek aracılık ediyordu. Emek süreci, tarihsel gelişimi içinde sadece ekonomik sistemleri değil, matematiği ve bilimleri de üretti.

Bu anlamda, bütün doğal şeyler yapaydı. İnsan için doğa, ancak onunla etkileşim içinde ve aracılığıyla var olurdu. "Dinamik özne-nesne ilişkisi" diyordu Caudwell, "bütün toplumsal ürünleri —kentleri, gemileri, ulusları, dinleri, kozmozu, insan değerlerini— üretir."

Caudwell, Lukàcs'ınkine benzer bir tutum benimsemiş görünüyor ve diyalektik, özne-nesne ilişkisiyle özdeşleştirildiği ve doğanın toplumsal bir kategori olduğu kabul edildiği ölçüde böyle bir benzerlik vardı. Fark, Caudwell'in özne-nesne ilişkisinin tamlığını birlikte ele alabilmesiydi. Lukàkcs'dan farklı olarak, nesneyi unutmuyordu. İnsan ile doğa arasındaki etkileşimde, doğaya hakkını vermeyi ihmal etmiyordu.

Gerçekte, insan öznelliği üzerine böylesine bir vurgunun Marksizmin kozmik boyutunu bir bakıma olumsuzlayabileceği, Caudwell'in aklına gelmeyecekti. Caudwell, diyalektik dünyasını kendi başına doğanın içine değil de, insanın doğayla etkileşimi alanına yerleştirmiş olmasına karşın, bu etkileşimde ortaya çıkan şeyin doğanın izlenimini taşıdığını ve doğanın güvenilir bilgisini verdiğini kavrıyordu. Diğerleri gibi, doğanın tedrici ve doğrusal bir çizgide gelişmediğine, sıçramalarla ilerlediğine inanıyordu. Caudwell'in bilim felsefesi, anti-indirgemeci bütünsel düzeyler kavramına dayanıyordu: Tarih, felsefenin durduğu yerde, biyoloji kimya ve fiziğin durduğu yerde başlıyordu.

* * *

Peki, Caudwell için diyalektik neydi? Terimi sık sık kullanmıyordu; fakat normal Marksist terminolojiyi de çok sık kulanmıyordu. Kendi felsefesinin diyalektik materyalizm olarak kategorileştirmeyi uygun görüyordu. Kendi felsefesini, karşılıklı olarak birbirini belirleyen aktif özne, nesne ilişkisine vurgusuyla ayrık bir materyalizm olarak görüyordu.

Her şeyden öte, Caudwell'in yapmaya koyulduğu şey, her entelektüel kaosun içinde çözüldüğü ve her toplumsal parçalanmanın üstesinden gelindiği sınıfsız bir toplumla ilişkisini gösteren bütünlüklü bir dünya görüşünün ana hatlarını çizmekti. Bu şemada bilim önemli bir faktördü. Caudwell, bilimin romantik reddine en ufak bir eğilim göstermedi. İngiliz marksistlerinin geleneğine uyarak, insan bilgisinin gelişmesinde ve insanın kurtuluşunda bilimin rolünü anlıyordu. Bu ruhla, bilimin bütünlüğü ideali peşindeydi. Bütün bilimler, tutarlı bir felsefe aracılığıyla değişmek ve onun içinde yeniden bütünleşip yeniden oluşmak zorundaydı. Her bilim diğer bilimlere açık olmalı ve diğerleriyle etkileşim içinde yeniden canlanmalıydı. Uzmanlaşma, gerekli olmaya devam edecekti; fakat bütünleşme, mutlak şekilde esastı. Ancak bu şekilde bilim —sanat ya da bu açıdan herhangi bir disiplin— yeniden uyumlu ve verimli olabilirdi.

Caudwell, proleter sanat tartışmasına paralel olarak proleter bilim fikrini, bu noktada gündeme getiriyordu. Sınıflı bir toplumda, diyordu Caudwell, örtük varsayımlarıyla her disiplin sınıf bilinci rengini taşır. Kategorilerden ya da belirleyici nedenlerden bağımsız, tarafsız bir bilim, ya da sanat dünyası yoktu. Hem bilim hem sanat, bu anlamda

toplumsal aktivitelerdir. İçinden çıktığı koşullar nedeniyle burjuva bilim ve burjuva sanat tek yanlıydı; teori ile pratik, bilinç ile toplumsal emek arasında sürekli genişleyen bir mesafe açan bir kültür içinde üretilmişlerdi. Organik çekirdeğinden koparılan düşünce, katılaşıp parçalanmıştı. Ölmekte olan bir kültüre bağlı olduğu için burjuva bilimi ve sanatı kriz içindeydi. Ne var ki, ayrı bir proleter sınıf bilincinin ortaya çıkışı ve bunun, burjuva bilincin kendisini ayırıp proleter kutba bağlayan kısmıyla bütünleşmesiyle birlikte, aradaki açıklık kapanmaya başlıyordu. Bu dönemde ortaya çıkan şeye, proleter bilim ya da proleter sanat denilebilirdi. Sanatın ya da bilimin gelişmesinde bir geçiş evresiydi bu. Bütün geçmiş bilginin yeni bir felsefe aracılığıyla değiştiği ve onun içinde yeniden oluşturulduğu bir kaynaşma süreciydi bu.

Bu yeni felsefe, elbette verili değil, bu süreç içinde ve somut bilgi temelinde ortaya çıkıyordu. Bir felsefeyi yeni görevlerine yeterli hale getirmek için yerine getirilmesi gereken belli ölçütler vardı:

1) Kendi çağındaki bütün bilimsel keşifleri bir tek çerçeve içinde açıklayabilmesi gerekir. Birbirine rakip burjuva felsefelerden hiçbiri, bunu yapmaya yeterli değildi.

2) Gerçek ve birleşik olarak bütün deneyim biçimlerini —renkleri, sesleri, değerleri, amaçları, zamanı, mekanı ve değişimi— kapsamalıydı.

3) Her türlü sanat, bilim ve dinin tarihsel evriminin nedenlerini göstermeli ve bunların kendi evrimleriyle ilgili açıklamalarını açıklamalıydı.

* * *

Marksist felsefe tarihinde Caudwell'in önemi hiçbir zaman takdir edilmemiştir. Çok fazla olmayan ikinci derecede çalışmalar, neredeyse yalnızca onun estetik ve edebi eleştiri açısından yaptığı katkılar üzerinde yoğunlaşmıştır. Olduğu kadarıyla Marksist felsefe tarihi incelemeleri ya onu bütünüyle gözardı etmiş, ya da geçerken değinmişlerdir. Örneğin, üç ciltlik *Main Currents of Marxism* (Marksizmin Ana Akımları) adlı çalışmasında Kalakowski, Caudwell'e sadece bir paragraf ayırırken, Korch'a başlı başına bir bölüm ayırır. Diğer pek çok çalışmada Caudwell'in adından bile söz edilmez.

İngiliz Marksistleri arasında bile Caudwell fiilen unutulmuştur. 1951'de *Modern Quarterly*'deki "Caudwell Tartışması"nda, felsefesi ağır ve haksız eleştirilere hedef oldu. Özellikle Cornforth ve Bernal, onu burjuva entelektüel gelenekler, özellikle Freud, Einstein ve modern genetikçilerle bağlantılı olan gelenekler lehine tutum takınmakla suçladılar. Tartışmalar sırasında onu savunanlar da oldu.. Özellikle George Thompson ile Alick West, saldırılara oldukça doyurucu yanıtlar verdiler. Ne var ki, Caudwell'in en sadık savunucuları bile, onun önemini öncelikle "evin ürünü" olması bakımından görme eğiliminde oldular.

Bitti

*Bu yazı dizisi, Helena Sheehan, *Marxism and the Philosophy of Science: A Critecal History* (New Jersey: Humanities Press, 1993)'ten derlenmiştir.

karyağdı türküsü

doğa
kış manzaraları yapıyor
köpek pek umursamıyor ama
sokak lambası üşüyor

bir bardak sıcak çayla
bakıyorum karşı dağlara
sereserpe düşüyor kar
ağaçlara yollara

sessizliği çocuklar bozuyor
yanan lambaya inat
yeşili yitik dalların
beyazı bolbolamat

Mevlüt Kırnapçı

'Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi'(*)

Koray Kılıç

"Siyasal ve toplumsal duyumsamazlık yönündeki şimdiki kaygı verici eğilim, sanat tarihi incelemelerinde karşılığını, sanat tarihçilerinin giderek, sanat tacirlerinin doğrudan ya da dolaylı danışmanları haline dönüşmesinde buluyor. Sanat tarihi, varoluş nedenini gitgide artan bir şekilde açık artırmalara zemin hazırlamada bulan bir uğraş haline geliyor."

Nicos Hadjınıcolaou, **Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi** adlı kitabının önsözünde yukarıdaki değerlendirmeyi yaparak sanat tarihi alanının içinde bulunduğu durumu inceliyor ve bu alandaki burjuva bakış açılarını teker teker ele alarak çürütüyor.

Hadjınıcolaou, günümüzde sanat tarihinin, gerici düşüncenin son ileri karakollarından biri olduğunu söylüyor. Avrupa'nın kapitalist ülkelerindeki sanat tarihi öğrenci ve öğretmenlerinin sınıf kökenleri üzerinde yapılacak bir incelemenin, bunların yalnızca üst ve orta sınıf kesimlerinden geldiklerini tartışmasız bir şekilde ortaya koyacağını belirtiyor. Orta sınıfın alt kesimlerini ise bu mesleğin "paryaları" olarak nitelendiriyor.

Sorunun kaynağına ise 1945'ten bu yana, okuyucunun renkli, iyi röprodüksiyonlara gösterdiği ilgiyi sömüren büyük bir 'sanat kitapları' pazarı doğmuş olmasını koyuyor. Bu sanat kitaplarının metinlerinin, bunlar ister ansiklopedik, ister lirik, ister belli bir sanatçının övgüleri olsun, hep çarpıtmalarla dolu olduğunu belirtiyor. Bu gibi kitapların, insanların zararsız sanat sevgilerinden yararlanarak, egemen sınıfların değerlerinin eleştirisiz bir biçimde iletilmesine yaradığını söylüyor.

Bugüne kadarki tüm toplumların tarihi sınıf mücadelelerinin tarihidir savına uygun olarak, resimlerin estetik ideolojileri tarihinin, genel sınıf mücadeleleri tarihinin bir parçasını oluşturduğu savını öne sürerek şöyle devam ediyor: "Resimde sınıf mücadelesinden söz etmek, bir tablonun bir şeyi temsil eder sayıldığı, o şeyi gördüğümüz için resmin yüzeyinde toplumsal sınıfların sessiz sedasız birbiriyle boğuşup durduklarını ya da o sınıfları temsil eden kişilerin ortaya çıkıp bir sahne üzerindeymişçesine parmaklarını sallaya sallaya sınıf düşmanını lanetlediklerini gözlerimizle görmemiz gerektiğini öne süren basitleştirmeci görüşü savunmak anlamına gelmez. Gerçekte ne toplumsal sınıflar ne de bu sınıflar arasındaki mücadele, bir tabloda aslında olduğu gibi gözükmez. Sınıf mücadelesinin, farklı türden pratikler arasındaki bir çatışma olduğu doğrudur belki ama, bu çatışmanın hiçbir yerde, hele de resimde açıkça gözükmediği de bunun kadar doğrudur. Görülebilen, bir yanda bu çatışmanın etkileri, bir yanda da toplumsal sınıfların kendilerine ilişkin bilinçleri ya da belki de bilinçsizlikleri, yani onların ideolojileridir."

Hadjınıcolaou, resim üretimine ve resim tarihine ilişkin bilgiye ulaşmanın yoluna dikilmiş üç engel olduğunu belirtiyor. Birinci engel; sanatçıların tarihi olarak sanat tarihi anlayışı. İkinci engel; genel uygarlık tarihinin oluşturucu bir parçası olarak sanat tarihi anlayışı. Üçüncü engel ise sanat tarihini, sanat yapıtlarının tarihi olarak gören anlayış.

Birinci engeli üçe ayırıyor:

Ruhbilimsel (psikolojik) açıklama: Burada yanlış olan, bir resmi üretmeye iten güdüyü anlamakla, o resmi anlamanın bir tutulmuş olmasıdır. Genel olarak bütün tarihin, özel olarak da sanat tarihinin psikolojik çözümlemesi özünde bu yanlışı taşır.

Psikoanalitik açıklama: Psikoanalizle resim arasındaki ilişki konusunda Freud'un kesin tanımı şudur: "Sanatçının bir yanda kendi çocukluğunun ve özyaşamının izlenimleriyle, bir yanda da o izlenimlere tepki olan yapıtları arasındaki bağ, analitik incelemenin en ilgi çekici konularından birini oluşturur."

Vilhelm Reich: "Greve katılan bir ya da birkaç işçinin bilinçaltlarının psikoanalize tabi tutulmasının, toplumsal bir olgu olarak greve ya da onun art düzlemine ışık tutmayacağı, kaldı ki, işçiyi o greve katılmaya iten dürtüler konusunda da pek açıklayıcı olamayacağı hemen ortaya çıkacaktır.... Oysa bu grevi yine de işçiyi psikoanalize tabi tutmak yoluyla ortaya çıkarılacak gerçeklerle açıklamaya kalkışırsak, grevin babaya karşı bir başkaldırı olduğu sonucunu ortaya çıkarırız. Amaç bu olmasa da, böyle bir sonuca varmak, grevin kendisi ile grev sırasındaki davranışı eşit kategorilere sokmak olur. Toplumbilimsel yorum sınıflı toplum yasalarına değgin bilgiye, ruhbilimsel yorum ise o yasaları olduğundan başka göstermeye götürür."

Bu örneklerden sonra Hadjınıcolaou son noktayı koyuyor: "Nasıl ki, Marx'ın buluşlarını uyarmış olan kişisel etkilerin ekonomik düşünce tarihinde bir yeri olmazsa, bu sorunların da sanat tarihinde gerçek herhangi bir yeri yoktur."

Çevresel açıklama: Bu açıklamaya başvuranlar az ya da çok Taine'ın Milieu kuramını uygularlar. Buna göre; bir sanat yapıtı o yapıtı üreten sanatçının tüm yapıtlarından oluşan bir kümeye aittir. İkinci olarak; sanatçının kendisi de diğer sanatçılardan oluşan bir okul ya da kümeye aittir. Üçüncü olarak bu sanatçılar ailesi de çok daha kapsamlı bir başka kümeye, topluma aittir. Taine'ın temel hatası bu üç kümenin varolduğu ve her tablonun bunlardan birine girdiğidir. Gerçekteyse kuşkusuz bu tür

kümeler yoktur. Bu kuram, dış görünüşüne karşın psikolojik bir sanat kuramı olarak kalmaktadır. Bu da Taine'ın bir yandan toplumun sınıflara ayrılmış olduğunu, bir yandan da farklı görüşlerin varolabileceğini, dolayısıyla da birbirine taban tabana zıt olmasa bile, birbirinden farklı tabloların yalnızca aynı dönemin değil, hatta aynı sanatçının ürünü olabileceğini görmemesinden kaynaklanır. Taine'a göre her toplum yekpare bir bütün oluşturmaktadır, ki bu da bir Hegel hayranı olan Taine için hiç de şaşırtıcı değildir.

Sonuç olarak bu üç kuram da aralarındaki özsel farklara karşın aynı paydayı paylaşırlar. Her üç kuramda da, yapıtları açıklamak için başvurulacak noktayı o yapıtların sanatçıları oluşturmaktadır. Bir tabloyu çözümlemek ya da bir resim üretim döneminin tarihini yazmak için kişinin yüzünü yaratıcılara dönmesi gerekir, çünkü yapıtların varlık nedeni o yaratıcılarda bulunur.

Arnold Hauser: "Kendi kendisinin bilincine varma Rönesans'la başladı... Rönesans'ın bu meydana çıkışı bireyin tinsel enerjisinde ve kendiliğidenliğinde ifadesini buluyordu ve Rönesans'ın büyük keşfi de deha ve dehanın yaratımı olarak sanat yapıtı düşüncesiydi" diye yazıyor. Bununla birlikte Rönesans'ın "kendi kendisinin bilincine" vardırma niteliği, gerçekte burjuvazinin ilkel sermaye birikimi döneminde gerçekleştirmiş olduğu bir keşifti.

Hadjınıcolaou, ikinci engel olan Uygarlık Tarihinin Bir Parçası Olarak Sanat Tarihi anlayışını da kendi içinde üçe ayırıyor.

Kültür tarihinin bir parçası olarak sanat tarihi: Bu anlayışın öncüsü Warburg okuludur. Bu okuldan olan kimselerin kendi çözümlemelerinde gereksinimini duydukları bilgi birikiminin olağanüstülüğü okuyucunun gözünü kamaştırmakta ve bu kişilerin eksikliklerini gözden kaçırmasına neden olmaktadır. Ama bu olağanüstülüğün etkisi geçer geçmez, bu kişilerin inandırıcılıklarının sürekli ve bağdaşık olan bir 'kültür' anlayışına dayandığını ve bu yazarların, her kültürün farklı ideolojik ipliklerinin hiyerarşik bir örgüsünden oluştuğunu ve bu ideolojilerin de, belli bir üretim biçimi varolduğu sürece geçerli olan bir toplumun sömüren ve sömürülen sınıflarını temsil ettiğini bir türlü göremediklerini kabul etmek zorunda kalırız. İşte bu olguyu gözden kaçırmak, tarihin çarpıtılmasına götürmektedir.

Düşünce tarihinin bir parçası olarak sanat tarihi: Bu düşüncenin yandaşları sanatı genel düşünce tarihinin bir parçası olarak değerlendirirken, düşüncelerin bir çağın bağdaşık ruhunu oluşturamayacağını, bir türlü anlayamamaktadır. Düşüncelerin tek bir tarihi yoktur, bu düşüncelerin denk düştükleri toplumsal sınıflardan koparılamayacak olan bir çeşit ideolojiler tarihi vardır.

Toplumların tarihinin bir parçası olarak sanat tarihi: Bu girişim, bilmesinlerci nitelik taşır. Çünkü tüm sosyoloji anlayışı, toplumsal sınıflar, aile ve sanatçılık mesleğinin ekonomik yönü gibi ayrışık öğelerin aynı düzlem üzerinde, belli bir önem sıralaması olmadan bir arada varolduklarını önceden varsaymaktadır. Toplumsal sınıfların varlığı, toplumun birçok yüzünden ancak bir tanesidir ve bunun da sanatla ilgili olan yanı, sanatın büyük ölçüde varlıklı sınıflara ait bulunması ve bu sınıflar için sanatın, kendi çevrelerinde görmek istedikleri lüksün bir ifadesi durumuna gelmiş olması olgusunda yatmaktadır.

David, *Marat'nın Ölümü*, 1793

Sonuç olarak bu üç anlayışta çok önemli bir ortak ayırıcı özellik taşır: Üçü de resim üretiminin görece özerk bir tarihinin varolduğunu görmezlikten gelirler. Resimler bağdaşık olan ve özerk bir biçimde varlık gösteren 'çağın ruhu', 'kültür' ya da 'toplum' denen bir artdüzlemin içinde eritilip yok edilir.

Üçüncü engel olan sanat yapıtlarının tarihi olarak sanat tarihi anlayışı da üçe ayrılır.

Biçimlerin tarihi olarak sanat tarihi: Wölflin için bir yapıtın biçemi, bir çağın ruhsal durumunu ifade ettiği ve bunun maddi öğesini sanatçının mizacı sağladığı halde, onun birçok öğrencisi için bir sanat yapıtı, yalnızca o yapıtın kendisine göndermeler yapılarak çözümlenebilen ve açıklanabilen bir biçim düzenlemesinden ibarettir. Bu biçimlerin sadece daha önce yaratılmış olan biçimlerle bağları vardır. Bu kimseler için içeriğin değil, biçimin tarihi vardır. İçerik onlar için önemsizdir.

Yapıların tarihi olarak sanat tarihi: Sanat tarihindeki yapısalcı ideoloji 1920'lerin sonlarında gelişti. Bunu destekleyen kişilerin, siyasal açıdan o zamanki Almanya ve Avusturya'nın en tutucu ve en gerici güçleri arasında bulunmaları bir raslantı değildir. Yapısalcılık, gerçekte 19. yy.'ın sonunda Alois Riegl tarafından geliştirilen Kunstwollen (sanatsal istenç) kuramının yetkinleştirilmiş biçimidir. Riegl, sanat tarihindeki burjuva ideolojisinin kuşku yok ki en seçkin temsilcilerinden birisidir.

Bireysel yapıt çözümlemelerinin toplamı olarak sanat tarihi: Bu yeni olgucu okul için varolan tek gerçeklik yapıtların kendilerinde yatmaktadır. Her yapıt kendi ayakları üzerinde duran tek başına somut bir dünya olarak ele

alınır. Tarihçinin görevi, yapıtı kökensel durumuyla yeniden oluşturmak, tarihini belirlemek, kimi zaman da çok parlak şekilde yapıldığı üzere, o yapıtı tepeden tırnağa incelemeden geçirmektir. Tarihçi, birtakım "etkilenmeler' ayrımlasa bile, bunları ayrıntılı bir biçim karşılaştırması yaparak es geçer. Karşılaştırmalı tablo betimlemelerinin, üniversitelerdeki doktora tezlerinin büyük çoğunluğunu oluşturması kuşkusuz anlamlıdır.

Hadjınıcolaou, Kaba Marxizm bölümünde ise kaba marxizmi ikiye ayırıyor. İlki, yalnızca halkın yaşamını ya da olayları betimleyen izleklere ilgi göstermekle yetinen ve siyasal tarihe ya da üretici güçlerin gelişmesine ilişkin kavrayışlarla zenginleştirilmiş monolitik bir gerçekçilik anlayışına dayalı bir sanat tarihidir. İkincisi ise, ilerici sanatçıların tarihi olarak sanat tarihi düşüncesidir. Çok büyük abartmaya düşmeden, bunların sanatçıları iki bölüğe ayırdıkları söylenebilir: Her çağ için gerici olan sanatçılar (Botticelli, Rubens, Boucher, Ingres, Gustav Moreau) ve de her çağ için demokrat olan sanatçılar (Brueghel, Delacroix, Manet, Repin, Otto Dix). Bu yüzden Raphael çapında bir sanatçının yapıtları, hala kendilerine karşı insaflı bir tutum alacak bir çözümlemeyi bekler dururlar. Oysa bu arada burjuvazi bunları kendi mülkiyetine geçirmek için elinden geleni yapıp durmaktadır. Önemli olan, Raphael'in yapıtlarının özünde demokratik olmaları değildir. Önemli olan, bunların da her sanatçının yapıtları gibi kendi çağlarına gönderme yapılarak çözümlenmesi ve açıklanmasıdır.

Burada gerçekçilik sorununa değinmek gerekiyor. Gerçekçilik kavramı (Caravaggio ya da Courbet'in geliştirmiş olduğu biçimde) bir resim yapma tarzı anlamına gelmez. İster Fra Angelico ya da Rubens'i, ister Steinlein ya da Kandinsky yapmış olsun, her resim belli bir gerçekliğe denk düşer. Ve bu bakımdan da bir toplumsal sınıfın ya da bir sınıfın bir kesiminin dünyayı ve kendini görüş biçiminden ötürü gerçekçi olduğu söylenebilir. Bu durumda gerçekçilik anlayışının kesinlikle hiçbir anlamı yoktur. Olsa olsa eğretili bir anlamı olabilir: Yapıtlar resmedildikleri sırada tarihsel açıdan ilerici olan bir toplumsal sınıfın görüşlerine denk düştükleri zaman gerçekçi sayılabilir. Gerçekçilik kavramının tek kullanımı budur. Çok yaygın bir yanlış anlamadan sakınmak için, terimin birinci anlamında gerçekçi olan resimlerin, gerçekçilikleri nedeniyle gerçekçi olmayan tablolardan hiç de daha iyi olmadıklarını, sözgelimi, Chardin'in tablolarının Watteau'nunkilerden hiç de daha büyük olmadığını açık ve seçik olarak belirtmemiz gerekiyor.

Hadjınıcolaou, sanatçının siyasal ve toplumsal ideolojisinin, yapıtlarından birinin ideolojisine mutlaka denk düşmeyeceğini belirtiyor: "Bir sanatçının siyasal bilinci, ne yapıtın biçemini ne de (Plekhanov'un savının aksine) sanatçının sınıfsal kökenini açıklar. Sanatçının sınıfsal kökeniyle, sınıfsal eğilimi arasındaki ince ayrım da yine, sanatsal üretim üstünde değil, sanatçı üstünde yoğunlaşmaktadır. Dolayısıyla da bu ayrım yaşayan sanatçılar konusunda işe yarar, çünkü bu sanatçılar yaşamakta oldukları için etkilenebilecek durumdadırlar" diyerek çağdaş sanatla ilgili, dolayısıyla da yaşayan sanatçılara yönelen sanat eleştirisiyle, esas işlevi geçmiş olguları açıklamak olan sanat tarihi arasında ayrım yapılması gerektiğini söylüyor.

Nicolas Beatrizet, *Ganymede'nin Kaçırılışı*

Biçem'i incelediği bölümde ise Frederick Antal'dan sözediyor. Antal'ı biçemi yeterli bir biçimde tanımlamış ve biçemin daima bir sınıfa ya da bir sınıfın bir kesimine ait olduğunu göstermiş ilk sanat tarihçisi olarak değerlendiriyor. Antal'ın görüşleri ise özetle şöyle: "Bir arada varolan biçemlerin kökenlerini ve doğasını ancak toplumun çeşitli kesimlerini incelediğimiz, onların felsefelerini yeniden inşa edip, ardından onların sanatlarına nüfuz ettiğimiz takdirde anlayabiliriz."

Hadjınıcolaou, görsel ideolojiyi ise şöyle tanımlıyor: "Bir resmin, insanların yaşamlarını varoluş koşullarıyla ilintileme biçimlerini dile getirdikleri biçimsel ve izleksel öğelerin özgül bir bileşimi, toplumsal bir sınıfın tümel ideolojisinin tikel bir biçimini oluşturan bileşimi.

Görsel ideolojiyi tümel bir sınıf ideolojisinden çıkarsamak mümkün değildir, ama biri diğerini öngerektirir ve birine ilişkin bir bilimsel araştırma diğerine de ışık tutar. Bir görsel ideojiyi tanımlamak, tarihsel açıdan özgül bir sınıf ideojisine ilişkin bilgimize katkıda bulunur ve (o sınıfın yazınsal, estetik, dinsel, politik, ekonomik ve diğer ideolojilerine ilişkin bilgiyle ulaşılan) tümel bir sınıf ideolojisinin tanımlanması bu aynı sınıfın görsel ideolojisini anlamada önemli rol oynar.

Bireysel bir resmin biçeminin araştırılması, o resmin ait olduğu kollektif görsel ideolojiden kopuk olarak yapılamaz. Buna karşılık kollektif görsel ideoloji de tek tek

Rembrandt, *Ganymede'nin Kaçırılışı*, 1635

resimlere gönderme yapmadan saptanamaz.

Bir sanatçının biçemi sorununu incelerken ise, her sanatçının kendine ait bir biçemi olduğu savının, sanatçıların tarihi hatta biçemlerin tarihi olarak sanat tarihi düşüncesini tanımladığını belirtiyor. Her sanatçının kendine ait bir biçimi olduğu anlayışının bireyin biricik öz yapısına ilişkin burjuva ideolojisinin tümleyici bir parçası olduğunu söyleyerek, bunun sanat tarihinde dilegetirildiği iki değişik biçimi açıklıyor:

1. Sanatçı birbiri ardından birkaç biçem benimsemişse, tarihçi bunlardan sadece bir tanesinin o sanatçının kişiliğiyle bağdaştığını ve bir tek buna "onun özgün biçemi" denmeye hak kazandığını tanıtlamaya çalışır.

2. Sanatçı yaşamının büyük bölümünde aynı anda birkaç biçem benimsemişse, bu durumda burjuva sanat tarihçisi esas olarak o sanatçıya ait olduğu varsayılan biçemle ilgilenir ve sanatçının "yetenek çeşitliliğini" övse bile, o biçemle bir arada bulunan diğer biçemleri görmezlikten gelir.

Hadjınıcolaou bu anlayışları çürütmek için David ve Rembrandt'ın tablolarını değerlendiriyor. David'in dört eserini inceliyor. Birincisi; Kont Potocki'nin **Atlı Portresi.** Bu portreyi şöyle değerlendirmiş: Ulusal ve toplumsal bir mayalanma dönemindeki Polonya tutuculuğunu temsil eden, eski türden genç bir aristokratın, kendi sınıfının görsel ideolojisiyle resmedilmiş portresidir.

İkinci olarak Marat'ın ölümünü değerlendirmiş: "Bu tablonun yalnızca bir model üzerinden çalışılmış usçu özellikleri ve klasisit bir temsil olan köktenci bir tablo olduğu yolundaki teze karşıt olarak, ben bu tablonun şimdilik devrimci Fransız burjuvazisinin görsel ideolojisi olarak adlandırılabilecek belli bir biçeme ait olduğu kanısındayım. Tablo 1789-1795 arasında iktidar uğruna verilen bu kısa sınıf mücadelesi dönemine denk düşmektedir."

Üçüncü eser Madame Récamier: Bu tablo Direktuvar görsel ideolojisine ait olup, bunu 1795'ten 1804'e, yani Direktuvar'dan Ampir'e kadarki dönemin üst orta sınıfının ve bir kısım Fransız aristokrasisinin biçemi olarak anlamak gerekiyor.

Dördüncüsü ise Madame Morel de Tangry ve İki Kızı: Tablo, izleyici ile resmi yapılan üç kişi arasına bir uzaklık koymaktadır. Aslında bu üç kişiyi resmettiği halde, onlara karşı eleştirel bir işlev de yapmakta. Dolayısıyla tablonun biricikliği işte bu çelişmede yatıyor. Bu da bize, David'in bu tablosunun bir yandan Fransız burjuva restorasyon biçemine ait olmakla beraber öte yandan da eleştirel bir görsel ideolojiyi de ilettiğini söyleme olanağını veriyor.

David'in bu dört portresinin kısa betimlemesinden sonra hala David'in kendisine özgü bir "biçem"den sözetmeye olanak var mıdır? Bunun, ancak David'in kişiliğinin, sözü edilen bu dört görsel ideolojiden biriyle özdeşleştirilmesi halinde mümkün olabileceği açıkça bellidir. Bu durumda, öbür üçünün bir yana bırakılması, bunların nitel olarak "ikincil", "esas olmayan", "daha az güzel" vb. diye sınıflandırılmaları gerekecektir. Bunu geçerli kılacak tarihsel ölçütleri ise nereden bulacağız. Kuşkusuz ben de David'in, Birinci Cumhuriyet'in devrilmesinden sonra devrimci kampı hiç terketmemesini, ezilen sınıfların tümel ideolojisine denk düşen bir görsel ideoloji ile yapıt üreten bir ressam olarak işlevini sürdürebilmesini isterdim. Ne var ki o böyle yapmadı. Yeni egemen sınıfın hizmetinde tüm görkemiyle çalıştı. Peki ama Madame Récamier ya da Ghent'li Üç Hanım portresini, Marat'ın ölümünden daha az başarılı bulmamıza bir neden olabilir mi bu? Kendi bakımlarından bu tablolar, Marat kadar başarılı, Marat kadar gerçekçidirler. Ne var ki farklı farklı gerçekliklere denk düşerler. Bunları bulup çıkarmak ve açıklamak da bizlere düşen iştir.

İkinci olarak incelediği Rembrandt konusunda ise Hadjınıcolaou; Genç Rembrandt, Olgun Rembrandt 1630'ların Rembrandt'ı, 1660'ların Rembrandt'ı arasında ayrım yapmaya çalışacak yerde onun ürettiği resimlere bakıp bu tabloların ait oldukları görsel ideolojileri incelemenin daha yararlı olduğunu söylüyor. Rembrandt'ın 1625 ile 1669 arasındaki görsel ideolojilerininse geçici olarak üç bölüme ayrılabileceğini belirtiyor.

Birincisi Hollanda Barok Görsel İdeolojisi. Buna örnek olarak **Proserpina'nın Kaçırılması'nı** veriyor. Burada Rembrandt olayı gerçek bir ırza geçme şeklinde göstermiş. Proserpina kollarını tiyatrovari bir jestle açmamış. Saldırganın yüzünü tırmalıyor. Rembrandt'ın ele aldığı şekliyle bu kız kaçırma sahnesini Rubens asla kabul edemez. Rubens'e göre kız kaçırmanın kahramanca olmayan ve bir cinsel arzu patlamasına tepki olarak yapılmış bir hareket gibi pek fazla insanca betimlenmesi kınanacak bir şeydir. Bu belli başlı ayrıma karşın, Rubens'in resimleri de, Rembrandt'ın resimleri de aynı görsel ideolojiye aittir. Rembrandt'ın dramatik ve tutku dolu betimlemesinin gerek konusu gerek işlenişi bakımından o dönem Hollanda burjuvazisinin görsel ideolojileriyle ilgisi yoktur. Tablo sarayın görsel ideolojisine aittir. Rembrandt'ın bundan 30 yıl sonra yaptığı Frederick Ri-

hel'in Atlı Portresinde barok benzetimci portre ressamlığının tipik bir örneğidir. İkinci olarak 17. yy. Hollanda burjuvazisinin görsel ideolojisine uygun olarak verdiği eserlere örnek ise Ozan Jan Hermansz Krul'un Portresi'dir. "Rembrandt'ın içrek derinliğinin nafile yere aranıp durulacağı tablolar, yalnızca aristokrasi için yaptığı portreler değildir. Çok tanınmış bir ozan ve hümanist olan bu kişinin 1633'te yapılmış bu portresinde 17. yy. burjuva portreciliğinin tüm özellikleri vardır. Bu tabloyu, Thomas de Keyser'in yaptığı **Bir Adamın Portresi** ile karşılaştırmak Keyser'i Rembrandt'tan ayırt etmenin ne denli zor bir iş olduğunu göstermeye yetecektir. Burada da bir gizeme ya da yansız bir bakışa raslanmıyor. Model, Amsterdam orta sınıfının bütün diğer mensupları gibidir. Üçüncü olarak, Püriten Hollanda burjuvazisinin görsel ideolojisine uygun eserlerini inceliyor. Bu eserler ise **Haylaz Oğlanın Dönüşü** ve **Yüksek Tavanlı Odadaki Bilgin** adlı tablolar. Hadjınıcolaou bu bölümde Max Weber sayesinde bazı tür inançlarla kapitalist ruh anlayışı arasındaki "doğal akrabalığın" kapsamlı bir çözümlemesine sahip bulunduğumuzu belirterek sözü Weber'e bırakıyor:

"Aynı kişilerde ve aynı kümelerde olağanüstü kapitalistçe bir iş çevirme (ticaret) anlayışı, bu kişilerin tüm yaşamlarını dolduran ve egemenliği altına alan en yoğun sofuluk (pietism) biçimleriyle birleşmektedir. Bu gibi örnekler birbirinden kopuk olmayıp, bu nitelikler Protestanlık tarihindeki en önemli kiliselerin ve mezheplerin çoğuna özgü olan niteliklerdir. Hele Kalvinizm, her nerede ortaya çıkmışsa bu birleşmeyi sergilemiştir. Üzerinde durulması özellikle gerekli ve daha çarpıcı olan öbür dünyaya bağlılıkları, zenginlikleri kadar dillere destan olmuş mezhepler, özellikle de Quaker'lar ve Mennoite'ler arasında dindar bir yaşam biçimiyle en yoğun ticari dirayet arasındaki bağlantıdır.

Derin ruh huzurunu sağlamak için bireyi susturmak gerekir. Tanrı'nın kelamı ancak böyle bir huzur içinde işitilebilir!"

Sonuç olarak **Yüksek Tavanlı Odadaki Bilgin** tablosuna bakarsak; bu tablo bir ikonayı andırmakta ama yine de Hollanda burjuvazisinin kiliselerden tüm kutsal tasvirleri kaldıran yeni dininden alıyor kökenini!...

Hadjınıcolaou, kitabının bir başka bölümünde ise görsel ideolojiyi olumlayıcı ve eleştirel olarak ikiye ayırıyor. Olumlayıcı görsel ideolojiye örnek olarak Massacio'nun **Baç Parası** adlı freskini veriyor. Bu resmin (1390-1434) döneminde iktidarının en yüksek noktasına ulaşmış bulunan Floransa ticaret burjuvazisinin "Erken Rönesans" görsel ideolojisine ait olduğunu belirtiyor. Hristiyan dinsel ieolojisinin öğelerini içeren **Baç Parası**'nın görsel ideolojisinin olumlu olduğunu, bir tansığın "bilimsel olarak" betimlenmesi ve günlük yaşamdan alınma bir sahneye oturtulmasının aynı zamanda belli bir sınıfın gereksinmelerine yanıt veren yeni bir dinsel ideolojiyi de ifade ettiğini vurgulayıp, Massacio'nun bu eserinin iki anlamda olumlayıcı oluğunu belirtiyor. Toplumsal gerçekçilik içinde yerini alan Hristiyan dini bakımından ve Floransa burjuvazisinin usçuluğu bakımından. Eleştirel Görsel İdeoloji'ye örnek olarak ise Rembrandt'ın **Ganymede'in Kaçırılması** tablosunu veriyor. Bu tablonun barok görsel ideolojiye ve onun bölgesel belirlenimlerinden birisi olan Hollanda Barok Görsel İdeolojisine ait olduğunu vurguluyor. Bu tabloda Rubens ve Beatrizet'in tablolarının aksine kendisini kaçıran kişiye korkulu bir saygıyla boyun eğen yakışıklı delikanlı yerine, mutluluk içinde kirazlarını yerken kendisini kapıp kaçıran kocaman kartal'dan çişini edecek kadar ödü patlayıp ağlayan bir oğlan çocuğu görmekteyiz. Rembrandt'ın bu tablosu barok görsel ideolojisinin tipik olan bir konusunu (Eşcinsellik) eleştirmesine karşın aynı zamanda da bu görsel ideolojinin bir parçasını oluşturması bakımından biriciktir. Bununla birlikte eleştiri çok yoğun ve acımasızdır. Bir sınıfın en yüksek "değerlerini", ideolojisinin sinir merkezini nişan almakta ve bu hedefe isabet ettirmektedir. Bu da, bu tablonun yapıldığı sıralarda Hollanda'daki ideolojik mücadelenin yoğunluğunu açıklar.

Hadjınıcolaou başka bir bölümde ise estetik etkinin, gözlemcinin kendisini bir tablonun görsel ideolojisi içinde tanıdığı zaman duyumsadığı bir hazdan başka bir şey olmadığını, bu tanımanın varoluşunun ortaya çıkardığı görevleri ele alıp bir tablonun görsel ideolojisini o resmin değerlendirilme tarihinin üstüne oturtmanın ise sanat tarihçisinin görevi olduğunu vurguluyor ve devam ediyor:

"Bu akıl yürütme çizgisi mantıksal olarak 'güzellik', 'estetik değerler', mimesis (benzetim) ile ilgili her çeşit düşüncenin ve hatta Lukacs'ın 'estetik etkinin özgüllüğü' diye adlandırdığı şeyin bir yana bırakılmasını zorunlu kılar. Bu tür her kurgulama, soruşturulan yapıtın ya da biçemin somut tarihsel çözümlemesiyle birleştirilmelidir. Bu birleştirme (fushion) belli bir yapıtın ya da biçemin, şu iki önemli etkenin 'içkin' bir çözümlemesini zorunlu kılar: Birincisi o yapıtın ya da biçemin içinde üretilmiş olduğu koşullar ve ikincisi de çeşitli toplumsal sınıfların estetik ideolojisinen doğan değerlendirilme tarihini gözönünde bulundurmak gerekir.

Yadsınması gereken yalnızca Hegel'in güzellik ideası değil, Kant'ın güzelliğin her birey tarafından öznel olarak algılandığında ilişkin savıdır da. Burada açımlanan sav, ister olgucu ister Kantgil kökenli olsun, bu tür saltık bir görsellikle uzlaştırılamaz, çünkü yapıtları farklı şekillerde değerlendiren ve onların "estetik etkileri" ya da "güzellikleri" konusunda yargıya varan estetik uslamlamaların, iddia edildiği gibi öznel olmayıp daima toplumsal kümelerin estetik ideolojilerinden kaynaklandığı iddiasındadır.

Uygulamada bu, bundan böyle "güzellik nedir?" ya da "Bu yapıt neden güzeldir?" gibisinden idealist soruların yerini 'Bu yapıt kim tarafından ne zaman ve hangi nedenlerle güzel sayılmıştır?' maddeci sorusuna bırakması anlamına gelir." Sonuç bölümünde ise Hadjınıcolaou, Sanat Tarihi biliminin konusu ve izlekleri üzerinde durmuş: Sanat tarihi bilimi, tarihsel maddeciliğin özel bir dalı olup, ideolojik düzeyin görece özerkliğe sahip bir alanıyla ilgilenir. Konusu, tarihteki farklı ideoloji tiplerini ya da biçimlerini inceleyen öbür toplumsal bilimlerle yakından ilgili olan bir toplumsal bilimdir. Ne var ki sanat tarihi, ereklerini gerçekleştirmek için "ideolojik koşulların büyük ölçüde toplumsal, ekonomik ya da toplumsal tarih gibi öbür bilimlerle işbirliği yapmak zorundadır. Aynı zamanda sanat tarihi, kendi özel ilgi alanı (konusu) yani tarihte ortaya çıkan görsel ideolojinin çözümlenmesi ve açıklanması nedeniyle özerk bir bilim olark kalmaktadır.

(*) Nicos Hadjınıcolaou, Kaynak Yayınları, Çeviren: M. Halim Spatar, 269 sayfa

Mihriban

Savrulup giderdi...
Parlak bukleleri
saçlarının.
Ve... Saniye, saniye
dakika, dakika
bağlayıp gitmişti
ömrünü,
durmaksızın
dönüp
duran
iğlere.
Üretemezdi!
Durdu.
"İğler neden
dönmüyordu"
Sustu
durdu.
Yürüdü birkaç adım.
Meydanda
toplanmıştı
birçok erkek
ve kadın.
Kalabalıktan bazıları
–İflas etmiş diyorlar–
–paramızı versinler–
–iş de bulamayız–

Yüksekçe bir kürsüden,
şiş göbekli
bir adam.
–Arkadaşlar
iflas etmedik,
sadece hammadde yok–
Kalabalıktan
Mihriban
–iflas etmedinizse,
neden ödenmiyor
paralar?–
–Utanıyorum ellerimden,
evde aç bebelerimden
yırtık papucumdan
solgun
elbisemden
utanıyorum–
Şiş göbekli adam
–Sabırlı olun Mihriban–
Yüreğini
avuçladı Mihriban.
–Açlıkta sabır oluyorsa
neden ölüyor bebeler?–
Ve... Geçti kendinden.
–Ben para istiyorum
parra-parra
parra...

Rahime Henden

Savaş, fotoğraf ve bizimkiler

İbrahim Akyürek

"Kardeşin kardeşi vurduğu bir ülkeye çocuk yapmıyorum artık"
SABİYA

"Savaş" ve "Fotoğraf" sözcükleri fotoğraf makinasının savaştaki kullanımını konu alan yazıların geleneksel başlıklarını oluşturur. Bu tür yazıları kaleme alanlar savaş fotoğrafçısı Robert Capa'dan, ABD'nin Vietnam Savaşı'nı cepheden gönderilen fotoğraflar yüzünden yitirdiğini belirtmeden geçemezler. Zaman zaman denklanşör-tetik benzerliği de deşilir, "Ateş Altında" filminin gazetecesi heyecanla anımsatılır. Bu tür yazılar savaştan uzakta olan yazarımıza bir çeşit serüven duygusu bile tattırır.

Yaşadığımız topraklara ve bugüne gelince iş değişir. Serüven duygusu yerini endişeye ve suskunluğa bırakır. Nasıl bırakmasın ki.. 15 güne 33 çocuk ölümü sığmışsa (2), mayında ölenler istatistik rakamlarına (3), savaş bölgesindeki infazlarda yaşamını yitiren insanlar grafik şekillerine dönmüşse (4), kent mezarlıklarında "Şehitllik" tabelaları yükseliyorsa...

Acıların yaşandığı topraklar fotoğrafçı ve sinemacılarımıza hiç de yabancı değildir. İnsanlık tarihinin en eski dönemlerine ait izleri taşıyan bu topraklarda çekilen filmler uluslararası festivallerde ödüller alır; fotoğraf ustaları, amatör fotoğrafçılar iki üç haftalık "Doğu" turlarına çıkar torbalar dolusu kasetlerle dönerlerdi. Çekilen kareler takvim olur, ansiklopedi maddelerine eşlik eder, yarışmalarda ödüller kazanırdı.

Bizimkiler şimdi; amatörü, ustası, belgeselcisi, deneyselcisi, haber fotoğrafçısı, senaristi, oyuncusu, ışıkçısı, yönetmeni; ışığa duyarlı film yüzeylerine inat; duyarsızlık, sessizlik içinde. Suya sabuna dokunmadan... kirlilik..

Biz "Doğu"yu Fikret Otyam'ın jandarmalar arasında yürüyen köylüleri gösteren fotoğraflarından bir başka boyutuyla tanıdık ve Otyam'ın "Can Gözü" ile çektiğini vurguladığı öteki fotoğrafları..(5) Sonra 60'lı, 70'li yılların toplumsal devinimi içinde Anadolu'ya açılan bugünün ustalarının kareleri..

Otyam, geçen yıl, İstanbul'da açılan bir sergisi sırasında kendisiyle yapılan söyleşide, "Yıllardır Kürt Diyemedim" derken (6) yurtdışında kelle avcılarını çekmekle övünen ve fotomuhabiri sayılmayı yeğleyen Ara Güler şimdilerde ne düşünür? Getirdiği insan başı karşılığında ödüllllendirilen yüzleri maskeli, kimi kurt başı rozetli günümüz yeniçerilerini görüntülemek ister mi? Hakkari Valiliği'nin hazırlattığı "Hakkari 1994" yıllığına doğa fotoğrafları ile katılan yöre fotoğrafçısı Enver Özkahraman yıllığın gerçek Hakkari olduğuna inanır mı. Erzincan Kemah'da dağda kaybolan bir başka yöre fotoğrafçısı Yusuf Ziya Ademhan'ın başına neler geldi?

Coşkun Aral, "Savaşın İnsanları, İnsanların Savaşları" başlıklı dia gösterisini 1994 yılında İstanbul'da farklı salonlarda yinelemişti. Gösteride; Filipinler'den Azerbeycan'a, Afganistan'dan Angola'ya kadar savaşlardan görüntüler yer aldı. Körfez savaşı sırasında göç eden Kürtler perdeye yansıdı. Ne var ki, savaş fotoğrafçısı Aral, ülkesindeki savaşı görüntüleyememişti. Aynı yıl "A takımı" programı çalışanları arasında yer alan Coşkun Aral, takımla birlikte havuza girdi. "Havuza Girmek" kavramı, Körfez savaşı sonrası iletişim uzmanları arasındaki tartışmalarda sıkça kullanılmıştı. Savaş kışkırtıcılarının çizdiği sınırlar içinde gazetecilik yapmanın adıydı, "havuza girmek".

Yakınımızdaki savaş; havuz dışındaki Yeni Ülke, Özgür Gündem ve Özgür Ülke muhabirleri tarafından yansıtıldı. Öteki dergi ve gazetelere bağlı havuz dışında çalışan fotoğrafçılar özellikle Newroz kutlamaları sırasında çekimler yaptılar (7). Geçilen haberlerin bedeli de vardı: Kurşunla Sansür. Sabah Gazetesi muhabiri İzzet Kezer 1992 yılında Newroz kutlamaları sırasında elinde beyaz bayrağı ile arkadaşlarının gözleri önünde tank namlusunun hedefi oldu. Özgür Gündem Gazetesi'nin muhabir ve dağıtımcılarından 20'ye yakın insan kontgerilla tarafından öldürüldü (8).

Savaştaki şiddetin sonuçları ise "Anı Fotoğrafları" ile havuz dışına taşındı. Yanan köylerin, parçalanmış cesetlerin önünde poz verenlerin öldürme eylemini yeniden içlerinde ürettikleri anların fotoğraflarıydı bunlar. Kimi görüntüler uzaktaki ailelerine anı olarak gönderildi, kimi izin için gittikleri sakin topraklarda eşe-dosta gösterildi. Bu fotoğraflardan birkaçı baskı için verildikleri dükkanlardan, birkaçı pişmanlık söyleşilerine eklenmek üzere muhalif basına ulaştırıldı. Anı fotoğraflarını yalanlayan çıkmadı. Tersine muhalif basının büroları basıldı, muhabirleri kaçırılarak tehdit edildi, yayınlar sansür ve toplatmaya uğradı. Ya da Özgür Ülke gazetesi gibi tam bir ustalıkla bombalandı (Üç ayrı kentte dört bina) (9).

Cumhuriyet Gazetesi ötekiler gibi savaşı görmezden geldi. "Misak-ı Milli" sınırları içindeki Şırnak'tan, Lice'den, Kulp'tan yükselen dumanların, dökülen gözyaşlarının bırakın görüntülerini haberleri bile satır aralarında kayboldu. Kutsal devletler politikasına uygunsa barışı başka topraklardaki savaşlar için isteyebilirsiniz. Yaşadığınız coğrafyadaki kardeş kanı için barış yasaktır. Bu yasağa aydını, yazarı, gazetecesi, sanatçısı o kadar uyum gösterdi ki, "Yaşasın Sanat, Yaşasın Barış" başlı-

Fotoğraf: İbrahim Akyürek "Şehitlik", Zonguldak Asri Mezarlığı, 1995

ğı altında kendi iç savaşlarına dokunmadan ağıtlar yaktılar, şiirler okudular, dialar gösterdiler, Bosna'daki savaşa üzüldüler (10).

1992 yılında İstanbul'da insan hakları savunucusu bir grup sanatçı yanyana gelmişti. Batman'da, "Barış ve Kardeşlik İçin Kültür ve Sanat Şenliği" düzenlemek için bir girişim başlatılmıştı. Petrol-İş Sendikası Batman Şubesi ile birlikte sürdürülen ve Batman Belediyesi'nin de desteklediği çalışmanın gerçekleşmesine izin verilmedi. Gerekçeyi Batman Emniyet Müdürü sendike yöneticisine şu sözlerle açıklamıştı: "Biz barışı kendi yöntemlerimizle sağlayacağız".

İki ayrı Türkiye'de yaşıyoruz sanki. Birinde gündemleri iletişim araçları ve resmi politikalar tarafından belirlenmiş kalabalıklar günlük yaşamlarını sürdürüyor. Sanıldığının tersine savaşın farkındalar. Yine sanıldığının tersine yarın onların da başına gelecek dertlerin bilincindeler. Bu durumda nasıl olup da tepkisizliğin sürdüğünü araştırmak gerekiyor.

Çocuğu hasta olmasın diye titizlenen ana-babayı; trafik cinayeti, savaşın vahşeti, işten atmalar, hormonlu gıdalar, insan hakları ihlalleri karşısında herşeyleri olan çocuklarını gelecekte de savunmasız bırakan bugünkü umarsızlıklarını açıklamak gerekiyor.

Öteki Türkiye ise, başlarına gelen dertlerle uğraşan bireylerden oluşuyor. Kimi bu dertlerin bilincinde, kimi değil. Dertlerin önlenebilir nedenlerini bilenler açıları açıklamaya, dindirmeye çalışıyor, ilgisiz Türkiye'yi susmamaya çağırıyor.

Serol Teber, Politik Psikoloji Notları isimli kitabında birey-insanın yoğun bir politik ilgisizlik konumunda bulunduğunu belirtiyor ve H. Böll'ün 1976 Der Spiegel Dergisi'nde açıkladığı insanların olağanüstü "sinsi" bir geri çekilme ve bekleyiş içinde olduğu görüşünün altını çiziyor.

Evleri yakıldığı için Bitlis Hizan'dan İstanbul İkitelli'ye göç eden sekiz çocuklu Sabiya'nın sözleri insanlığın şiddet ve savaşlar karşısındaki durumunun yeni bir yansıması olmasın?

Notlar:

1. Emekçi Kadınlar Birliği Bülteni, Ocak 1995
2. Özgür Gündem Gazetesi, Ekim 1993
3. 1992 Türkiye İnsan Hakları Vakfı Raporu, 1992, TİVH Yay.
4. Olağanüstü Hal Bölge Raporu, 1992, İHD Diyarbakır Şb.
5. Fikret Otyam-Fotoğraflar, 1978, Umut Poster yayını
6. Özgür Ülke Gazetesi, 2. 12. 1994
7. Nevruz 1992, Güneydoğu Notları, 1993 Sosyal Demokrasi Yayınları, Güneydoğu Notları-Nevruz'da Ne Oldu, 1992, Sosyal Demokrasi Yayınları
8. Kurşunla Sansür-Gazeteci Cinayetleri, Yahya Koçoğlu, Ozan Yayıncılık 1992 Türkiye İnsan Hakları Vakfı Raporu, 1992
9. Anı fotoğrafları özellikle son üç yılda Özgür Gündem, Özgür Ülke, Gerçek, Alınteri, Atılım yayınlarında yer aldı.
10. AKM'de "Barışa Çağrı' Gecesi, Cumhuriyet, Şubat 1994

(*) Eylül 1995 sayımız hazırlanırken, Eylül ve Ekim sayısına girecek yazıların karışması sonucu, yazarımız İbrahim Akyürek'in Ekim sayımızda yayınlanacak yazısı, Eylül 1995 sayısının, "içindekiler" bölümünde ilan edilmiş ancak, yazı dergide yer almamıştır. Yanlışlıktan ötürü, yazarımızdan ve okurlardan özür dileriz.

Sığınmacı kadınların eğitimi

UNHCR (*)

Çeviren: Sencer Başat

Soraya 31 yaşında ve Pakistan'da sığınmacı. Kaçarken çarpraz ateşte kalarak yaralandı ve sonuçta sol bacağını hemen dizinin üstünden kestirmek zorunda kaldı. Soraya şu anda, iki yıldan fazla bir süredir, Pakistan'ın kuzeybatı bölgesindeki Nasir Bagh'ta bulunuyor. Kesilen bacağı fiziksel olarak iyileşirken, vatandaşı olan sığınmacılara -özellikle genç kızlara- yardım etmek istediğini anladı. Soraya ülkesinde öğretmenlik eğitimi almıştı ve şu anda yaklaşık 50 kişilik sınıflarda 10-12 yaş yaş grubu kızlara okumayı öğretiyor.

Meriam 24 yaşında, Somali'de yaşayan sığınmacı bir kadın. O ve iki çocuğu beş yıldır Sômali'de. Çocukları ve kendisinin yaşadığı kampta Aile Hayatı Eğitim Programı düzenlendiğinden beri, çocuklarının gündüz bakım merkezlerinden yararlanabilmesi sayesinde, bu programa katılma olanağı buluyor. Bu özel programın amaçları: okuma-yazma, beslenme, sağlık, hastalıklardan korunma ve gelir sağlama eğitimini vermektir. Somali genelinde, 32 sığınmacı kampındaki yaklaşık sekizbin sığınmacı kadının programdan yararlanacağı düşünülmektedir. Meriam, sadece Somali'de değil, -eğer dönerse- kendi ülkesinde de yararlanabileceği, özellikle sebze bahçeciliği yeni bilgiler edindiği için mutludur.

Soraya 31 yaşında ve Pakistan'da sığınmacı. Kaçarken çapraz ateşte kalarak yaralandı ve sonuçta sol bacağını hemen dizinin üstünden kestirmek zorunda kaldı. Soraya şu anda, iki yıldan fazla bir süredir, Pakistan'ın kuzeybatı bölgesindeki Nasir Bagh'ta bulunuyor. Kesilen bacağı fiziksel olarak iyileşirken, vatandaşı olan sığınmacılara -özellikle genç kızlara- yardım etmek istediğini anladı. Soraya ülkesinde öğretmenlik eğitimi almıştı ve şu anda yaklaşık 50 kişilik sınıflarda 10-12 yaş yaş grubu kızlara okumayı öğretiyor. Aynı zamanda onlara din ve biraz da coğrafya eğitimi veriyor. Sınıf; büyük bir çadırın içinde, yerde sıra sıra oturmuş kızlardan oluşuyor. Bu genç kızların öğrenmeye büyük bir istekleri olduğundan, bulunabilir .basit eğitim malzemelerine yoğun gereksinme duyulmaktadır.

Binh 45 yaşında. Kocası ve kendisinin 10 çocuğu var, beşi Pulau Bıdong'ta kendi yanında. Diğer beşi Avustralya'da yeniden yerleştirildi. Binh ve ailesi onlarla birlikte olmayı ümit ediyorlar. Binh bu bekleyiş içinde, dünyadaki diğer sığınmacı kadınlar gibi ailesinin bakımıyla ilgileniyor. Günlük yaşamı; ailenin beslenmesi, temizlenmesi ve giydirilmesi çerçevesinde devam ederken, bu aynı zamanda moral seviyesini de yüksek tutuyor. Binh'in kendisini geliştirmeye çok az zaman kalıyor. Bununla birlikte, Avustralya'ya gitmeyi ümit ettiği için, İngilizce konuşabilmenin ve anlayabilmenin önemli olduğunu kavrıyor. Her akşam iki saat bir grup yetişkinle birlikte okula gidiyor. Uzun yorucu bir günün sonunda okula gitmek ve 45 yaşında yeni bir yabancı dil öğrenmek çok zor olabilir. Fakat Binh çok kararlı. Ailesinin gelecekteki mutluluğunun, tamamıyla yeni bir yaşam, yabancı dil ve kültür edinmek amacıyla, kendi kabiliyetine bağlı olduğunu biliyor ve bu yüzden İngilizce öğreniyor.

Maria, Honduras'ta bir sığınmacı kadın, 30 yaşında ve beş çocuğu var. Honduras'a kocası, çocukları ve köylerine düzenlenen saldırıdan kurtulanlarla birlikte kaçtı. Kendisi ve grubu -onları Mesa Grende'a götüren- bir UNHCR koruma görevlisiyle bağlantı kuruncaya kadar, iki hafta boyunca yürüdü. Şu anda Maria ve ailesi iki yılı geçen bir süredir Mesa Grendea'da. Maria'nın günleri ailesinin bakımıyla geçiyor.

Gene de yaşamını düzenlemiş olduğundan hergün iki veya üç saatini, ailesine ve topluluğun diğer üyelerine elbiseler dikerek, elbise dikim atölyesinde geçirebiliyor. Dikiş kursuna bir işçinin cesaretlendirmesi sayesinde katıldı. En büyük çocukları kampın ilkokuluna devam ediyor. Yaşlıca bir kadın, iki küçük çocuğun bakımını üstlendiği zaman ancak kursa başlayabildi. Basit modelleri nasıl biçki yapacağı, parçaları nasıl biraraya getireceği ve makinayı nasıl kullanacağı öğretildi. Öğretmeni, ülkesinde kadın terziliği yapmış başka bir sığınmacı kadındı. Maria şu anda dikişlerin ustası oldu, sadece kendine güveni ve diğer topluluk çalışmalarına katılma isteği artmış değil, aynı zamanda ailesinin kendine güvenini sağlama yolunda yardım edebiliyor.

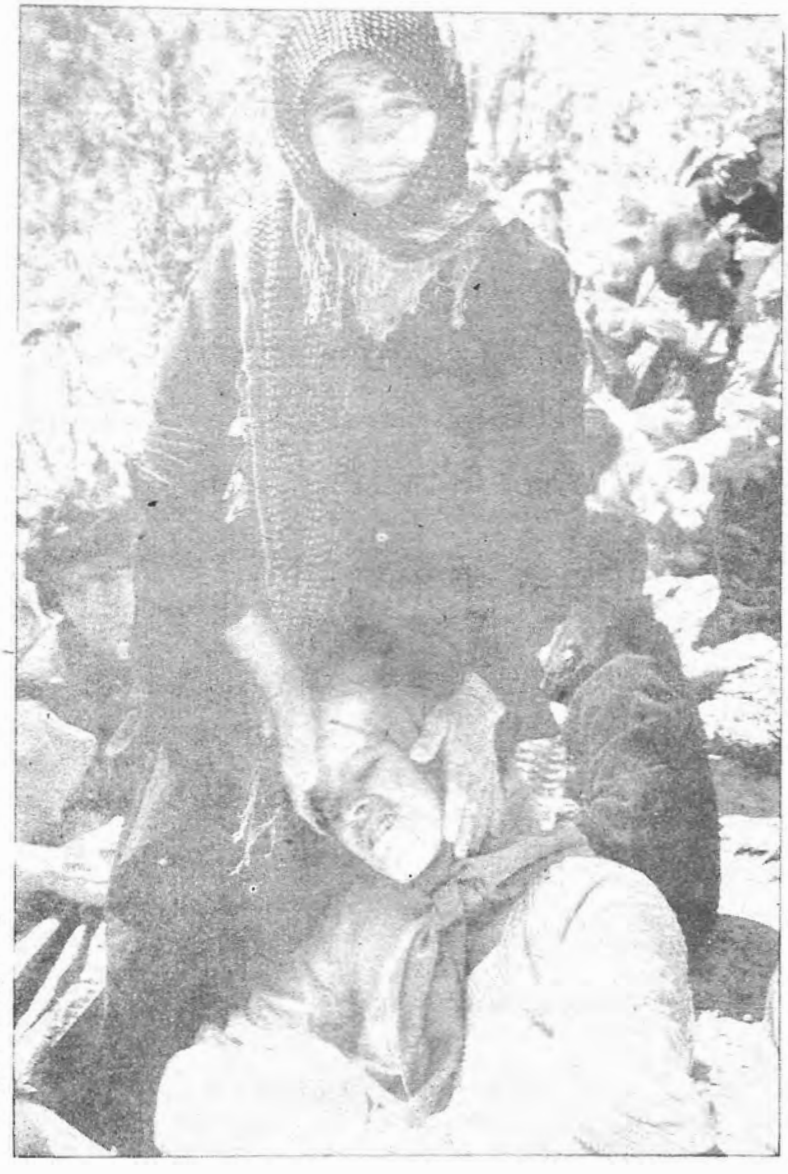
Yukarıdaki örnekler, sığınmacılar için sağlanan eğitim olanaklarının yaygın çeşitliliğini vurgulamaktadır. Belki de, sığınmacılar için sağlanan bu eğitim olanakları, yardım programları arasında UNHCR'in karşılaştığı en karmaşık görevlerden birisidir. Eğitimi yaygınlaştırma hazırlıkları sadece bir eğitim sisteminin resmi yönlerine bağlı kalmamakla birlikte aynı zamanda geniş kapsamlı ve yeteneğe yönelik eğitim, dil eğitimi, kültürel uyum, sağlık eğitimi konularını da içerir. Bu gereksinmelerden her biri, her sığınmacı istasyonunda dikkate alınır, böylece belirli grup sığınmacıların eğitimleri uygun bir şekilde planlanabilir.

Fotoğraf: Hüseyin Elçi

Sığınmacıların ölüm kalım savaşı verdiği tehlikeli durumlarda gıda, temiz su ve sağlık şartları, belirlenmesi gereken çok ağır problemler olduğundan, erişkin eğitimi öncelikli olarak düşünülmemiştir. Bununla birlikte tehlike geçer geçmez uzun vadeli çözümler incelenebilir. Erişkin eğitimi, bu belirli sığınmacıların belirli durumlarına uygun düşen -genel bir politika kapsamında olmak amacıyla, başka yardım şekillerinden birisi olmuştur. Eğitim olanaklarının yaratılması -bugünkü sığınmacı kadınların tümüyle dışında- birçok farklı etkiyle iç içe olduğundan güçleştirilmektedir. Dünya genelindeki politik, ekonomik, sosyal ve kültürel etkiler hesaba katılmaktadır. Sığınmacıların büyük bir çoğunluğu kırsal kökenli olup, ülkelerinin eğitim olanaklarının hemen hemen kısıtlandığı azgelişmiş bölgelerinden gelmektedirler. Okumamışlık oranı birçok ülkede yüksektir, bu yüzden, bu tür bölgelerde sığınmacı çocukların temel ilk öğretim şartları ve yardım programları başlıca gözönünde bulundurulan konulardır. Kolej ve üniversite eğitimi ayrıca verilmeye devam ederken, ilk ve orta öğretim UNHCR'nin Genel Programı'nın bir parçasıdır. Sığınmacı kızlar için ilköğretim çekici kılınmaya çalışılmaktadır. İlkokuldaki sığınmacı kızların oranı ülkeye ve bölgeye göre değişmektedir. Onaylı bir sertifika veya ödül almak için orta öğretim, kolej veya ünivesitede okumaya istekli sığınmacılara burs olanağı sağlanmıştı. Ne yazık ki, sadece birkaç sığınmacı kız ve kadın böyle yardımlar için başvurmaktadır.

Eğitim olanakları: hem sığınmacı kadınlara, hem de erkeklere eşit olarak uygulanır ve normal şartlarda, yerleştirilecekleri ülkenin eğitim sisteminin yapısına uygun olarak düzenlenir. Bu eğitim olanakları, sığınmacıların konumu gözönüne alınarak, onların barındığı ülkeyle veya eğer kendi vatanına gönüllü dönmek durumundaysa kendi ülkesiyle veya tek gerçek çözümse üçüncü bir ülkeyle bütünleşmesine yardım etmek amacıyla incelenmelidir. Eğitim olanakları, sığınmacının ekonomik olarak bağımsız ve kendine güvenli olması şansını çoğaltır.

Ancak temel olarak, sosyo-kültürel nedenlerden dolayı, birçok kadın kendilerini bu olanaklardan yararlandırmada yetersiz kalmaktadır. Sığınmacı kadınlar -kendi ülkelerinde olduğu gibi, aile yaşamının merkezini oluşturuyorlar. Onların asıl konumu , sürgünde kendileri ve aileleri üzerinde bir kat daha artan baskıyla birlikte daha yoğunlaşıyor ve birbirlerine daha bağımlı hale geliyorlar.



Fotoğraf: Hüseyin Elçi

Buna ek olarak, sığınmacı kadınlar çoğunlukla yalnızdır ve ailelerinin gereksinmelerini sağlama sorumluluğunu üzerlerine almak zorundadırlar. Her nasılsa, bu bakım isteyen insanlar için; yiyecek, su ve barınak sağlamak zorunda kalırlar ve bu da eğitim için ayırabilecekleri zamanı kısıtlamaktadır. Sığınmacı kadınlara bazı zamanlarda çocuk bakımı sağlandığından, yetenek geliştiren eğitim programlarında yer alabilirler. Bir sığınmacı için, yeni bir dil öğrenmek başlıbaşına bir sıkıntıdır, fakat nerede dil sınıfları oluşturulduysa birçok kadının katıldığı görülmüştür.

Günlük yaşamlarına sığdırdıkları gereksinmelerin karşılanması, kadınların tek görevi haline gelirken, kadın eğitimin doğrudan çok az olduğu görülür. Sığınmacı kadınlar için gerekli olan geniş aile veya topluluk yapısıyla belirli destek sağlanabilir, böylece zaman ve enerjilerinin bir kısmını, eğitimle kendilerini geliştirme yoluna adayabilirler. Sığınmacı bir kadının deneyimleri her ne şekilde olursa olsun ailesine aktarılacaktır. O, kendi ülkesindeki yaşam ile sürgündeki yaşam arasındaki bağlantıdır.

Geniş anlamıyla, ailenin çevre şartlarına uyum gösterme kabiliyetini ve eğer mümkünse yuvaya gitmekle onların gösterdiği reaksiyonların dengesini, ya da, ilk barınma ülkesinde sağlanan uyumu veya üçüncü bir ülkeye yeniden yerleşmeyi belirleyecek olan odur. Bu yüzden ilk olarak, onun rolünü gözönünde bulunduran ve gündüz bakım merkezleri gibi -onun tüm katılımını cesaretlendirebilecek, gerekli desteği sağlayacak programların düzenlenmesi gerekmektedir.

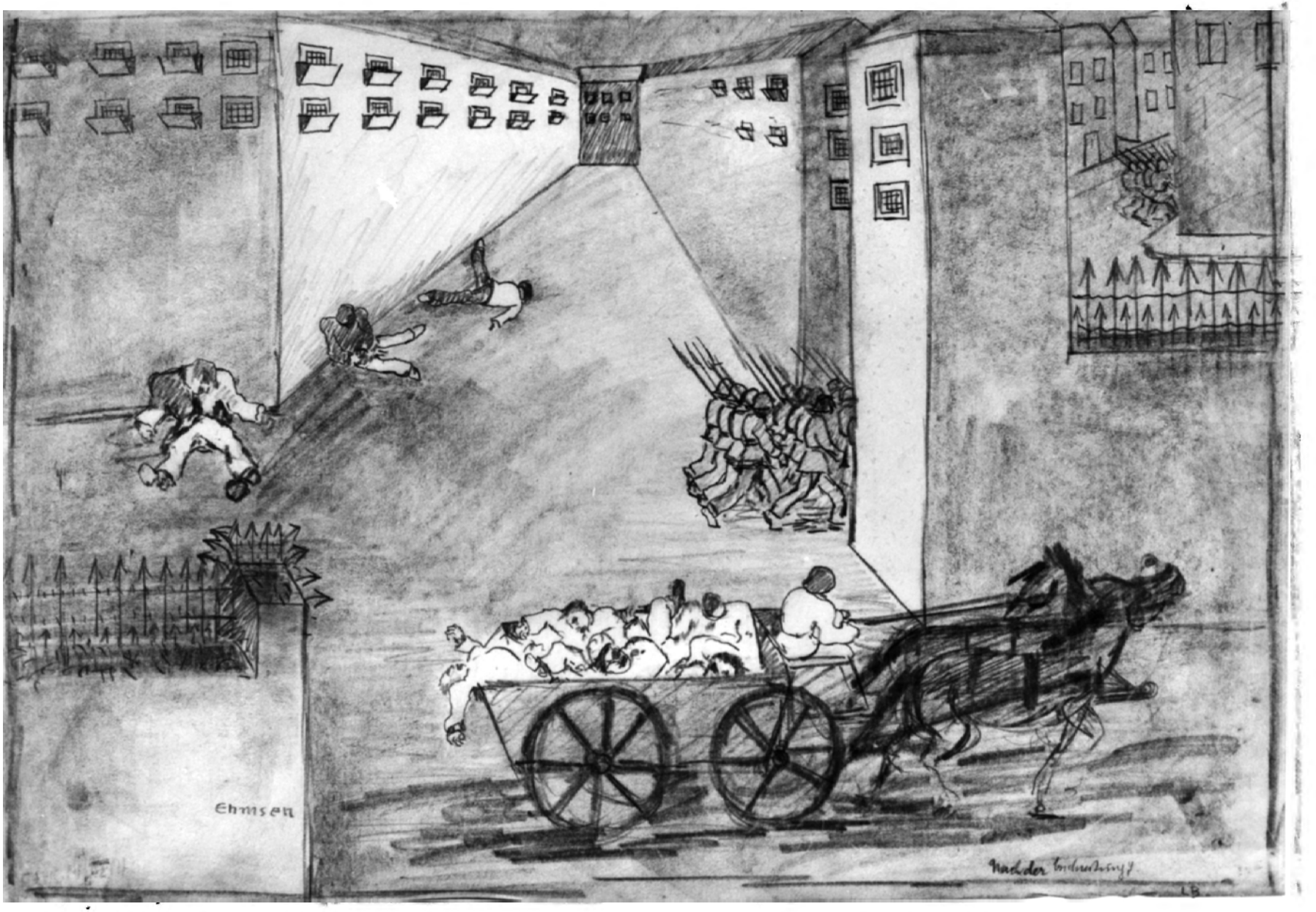
(*) UNHCR0 United Nations High Commisioner For Refugees
(Birleşmiş Milletler Sığınmacılar yüksek Komiserliği)
("By Helping Refuge Women you Help refuge familes" UNHCR, Switzerland, 1987)

DİYALEKTİK MATERYALİZM TARİHSEL MATERYALİZM

DENİZ ADALI

Kaldıraç Eğitim Dizisi: 1

Çıktı!.. Kitapçılarda



Heinrich Ehmsen